Küstner, Karl Theodor von

Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin zur Geschichte und Statistik des Theaters

Leipzig 1853


Freiherr Marschalk von Ostheim

Шмидтъ

8.—
4.—

Vierunddreißig Jahre
meiner Theaterleitung

in

Leipzig, Darmstadt, München und Berlin.

Zur Geschichte und Statistik des Theaters.

Von

Karl Theodor von Küstner.

Leipzig:

F. A. Brockhaus.

1853.

Über K. [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
V, 218ff

Karl Theodor von Küstner:

Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung.

Vierunddreißig Jahre
meiner Theaterleitung

in

Leipzig, Darmstadt, München und Berlin.

Zur Geschichte und Statistik des Theaters.

Von

Karl Theodor von Küstner.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.
1853.

Seiner Hoheit

dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn

Herrn

Ernst

Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha.

Durchlauchtigster Herzog,

Gnädigster Fürst und Herr.

Im Jahre 1815 wurde die Schrift: „Dramatische Kleinigkeiten" Höchstdero Herrn Vater, unter dessen Commando ich als Offizier des Banners der freiwilligen Sachsen zu stehen das Glück hatte, von mir zugeeignet und von Ihm gnädigst aufgenommen. Es sind seitdem 38 Jahre verflossen. So groß dieser Zeitraum ist, so groß und wichtig ist für mich, was zwischen damals und heute liegt. Während 34 Jahren leitete ich die Theater von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin, und hob in dieser Zeit einen Schatz von Erfahrungen, die ich im nachstehenden Buche aufgestellt, ein Buch, welches wol das letzte sein dürfte, was meine Feder schafft. Dies erzeugt in mir den Wunsch, gleich wie dem Durchlauchtigsten Vater meine erste Schrift, Seinem Durchlauchtigsten Sohne meine letzte zu widmen. Von Ersterm ist der hohe Sinn für dramatische Kunst auf Ew. Hoheit vererbt und dies Erbe noch mit dem großen Talente, Werke der dramatisch-musikalischen Poesie

zu schaffen, bereichert worden. Indem ich diese Werke auf der königlichen Bühne zu Berlin ins Leben rief, pflegte ich sie mit aller Liebe und Sorgfalt. Dies gibt mir den Muth, zu hoffen, daß Ew. Hoheit diese letzte Schrift mit gleicher Güte und Nachsicht aufnehmen werden, wie solche der ersten durch Höchstdero Herrn Vater zu Theil wurden.

Mit langjähriger und treuer Anhänglichkeit und Verehrung Ihres Hohen Hauses verharre ich

Eurer Hoheit

Berlin,
im Juni 1853.

unterthänigster

Karl Theodor von Küstner.

Vorwort.

Ich schicke nachfolgender Schrift ein Wort über die Motive voraus, die mich zu derselben bewogen.

Ich hatte die vierte und letzte meiner Theaterleitungen, die der königlichen Schauspiele zu Berlin, niedergelegt, nachdem mein Wunsch, in Ruhestand versetzt zu werden, von Seiner Majestät dem Könige allergnädigst gewährt worden.

Ich hatte 34 Jahre lang, von 1817 an bis 1851, vom 33. bis 67. Lebensjahre, meine ganze Thätigkeit der Theaterleitung gewidmet, einem Wirkungskreise, der zu den schwierigsten gehört. Ich halte es daher für meine Pflicht, die große Summe meiner Erfahrungen, die ich in einem vierunddreißigjährigen Kampfe mit den widerstrebendsten Elementen gemacht, niederzulegen. Ohne mich und diese Erfahrungen zu überschätzen, glaube ich dadurch einen Nutzen für das Theaterwesen zu bewirken; ich glaube dies um so mehr, als letzteres in Deutschland jünger, minder ausgebildet und organisirt und in seinen statistischen Verhältnissen weniger zur Kenntniß, zum Eigenthum des größern Publicums gelangt ist als in andern Ländern, namentlich in Frankreich. Daselbst besteht das Theater

länger, und von da hat es sich erst nach Deutschland übersiedelt; die meisten technischen Ausdrücke im Theaterwesen sind französischen Ursprungs, als: Repertoire, Regisseur, die Benennungen der Rollenfächer, mise en scene u. s. w.

Folge ich einem innern Drange bei Niederlegung dieser Erfahrungen, so muß ich hinzufügen, daß ich von mancher achtungverdienenden Seite dazu veranlaßt wurde. So nehme man diese anspruchslose Schrift mit Freundlichkeit und Nachsicht auf.

Ich verberge mir nicht, daß mein Zweck, das Theater mit seinen Einrichtungen und Eigenthümlichkeiten in Deutschland zu einer allgemeinern Kenntniß und dadurch zu einer richtigern Beurtheilung zu bringen, nicht im ganzen, wünschenswerthen Umfange erreicht werden dürfte; indessen trage ich so manchen tüchtigen Werkstein zu dem Bau einer größern, weitverbreitetern Bekanntschaft mit dem Theaterwesen, wenn ich auch diesen Bau nicht zu vollenden mich bescheide.

Indem ich diese Schrift veröffentliche, glaube ich Folgendem begegnen zu müssen. Wollte man mir den Vorwurf des Selbstlobes machen, so bemerke ich, daß es im Charakter jeder Autobiographie liegt, von sich selbst zu reden, und daß es Keinem zugemuthet werden kann, das Vortheilhafte über sich zu verschweigen, was auch der wahrheitgetreuen, vollständigen geschichtlichen Darstellung nur Eintrag thun müßte. Ebenso bemerke ich, daß hauptsächlich Thatsachen gegeben werden; Thatsachen sind die finanziellen und artistischen Resultate; Thatsachen sind die Anerkennungen und Rufe, die mir zu Theil geworden;

Thatsachen sind die mannichfaltigen, zum Theil neuen Einrichtungen, die ich im Theaterwesen getroffen. Ich habe ferner die Tendenzen dargelegt, von denen ich bei meiner Leitung ausgegangen; man wird sie in der Darstellung meiner Leitung realisirt oder nach Umständen auch nur erstrebt finden. Endlich liegt es im Charakter einer Schrift wie diese ist, daß ich die ungegründeten Vorwürfe, die, sei es böswillig, sei es nicht böswillig, meiner Theaterleitung gemacht worden, widerlege. Dies kann nicht Selbstlob, nur Selbstvertheidigung genannt werden. Nach Allem glaube ich dem erwähnten Vorwurfe nicht verfallen zu sein.

Der Darlegung meiner Beweggründe zu dieser Schrift füge ich deren Plan und die Ordnung des Inhalts bei.

Die ersten vier Abschnitte betreffen die vier verschiedenen Theaterleitungen, die ich geführt: die erste sonach die des leipziger, die zweite des darmstädter, die dritte des münchener und die vierte endlich des königlichen Theaters zu Berlin. Diesen vier Abschnitten folgt in einem fünften eine Zusammenstellung aller Künstler, die bei den vier benannten Theatern unter meiner Leitung angestellt oder gastirt, sowie aller Stücke, die auf diesen vier Theatern aufgeführt worden sind, nebst einer Uebersicht sämmtlicher Vorstellungen dieser vier Theater. Ich habe vorgezogen, die Zusammenstellung der Künstler und Stücke nicht in jedem der vier angegebenen Abschnitte, für jedes der vier Theater besonders, sondern eine Gesammtübersicht zu geben, die sich auf alle Künstler und Stücke der angegebenen vier Theater bezieht. Diese Gesammtübersicht ge-

winnt in Folge meiner vierunddreißigjährigen Wirksamkeit eine ungewöhnliche Reichhaltigkeit, wie man sie nur selten finden dürfte. Zugleich gibt sie einen Ueberblick der theatralischen Künstler aus den vier letzten Jahrzehnten, der nur wenige bedeutende Künstler dieser Periode fehlen dürften; endlich empfängt der Leser darin ein Repertoir von Theaterstücken aus der griechischen, römischen, altenglischen, -spanischen, -französischen, -italienischen und -deutschen klassischen Literatur, sowie ein Repertoir der vorzüglichsten in den letzten vier Jahrzehnten erschienenen deutschen Originaldramen, nebst den bessern ausländischen Novitäten.

Dieser Zusammenstellung folgen schließlich im sechsten Abschnitte Etatsangaben von deutschen und fremden Theatern, durch welche in Betreff der äußern Kräfte der Grund zu einer Statistik des Theaters gelegt wird, die für Deutschland neu ist.

Die in nachstehender Schrift enthaltenen Mittheilungen sind theils artistischer, theils statistischer Natur, und beziehen sich auf die Theater von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin, sowie auf das Theater im Allgemeinen; sie umfassen die Gesammt-Theaterleitung, die artistische wie die administrative, jede ist berücksichtigt, jede beleuchtet.

Es dürften diese Mittheilungen insgesammt für den Sachkundigen und für Jeden, der einen ernstern, gründlichern Antheil am Theater nimmt, von Interesse sein; es ist jedoch auch Jedem, der nicht am Ganzen, sondern nur theilweise, sei es in sächlicher Beziehung (z. B. in artistischer Hinsicht) oder in örtlicher (z. B. am berliner

Theater) Antheil nimmt, unbenommen, das, was ihm weniger interessant, zu überschlagen und das, was ihn besonders in Anspruch nimmt, aufzusuchen, was ihm nach dem mitgetheilten Plane und Inhalte nicht schwer fällt. So kann er statistische, artistische Nomenclaturen, welches alles in diesem Werk nicht fehlen darf, überschlagen.

Wenn der Leser diesen Bemerkungen eine Rücksicht schenkt, dürfte man für diese Schrift die Hoffnung hegen, daß sie in ihren verschiedenen sächlichen und örtlichen Beziehungen ein zahlreiches Publicum gewinnt.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Das leipziger Stadttheater.

Bei Brockhaus in Leipzig erschien 1830, also nach Beendigung meiner leipziger Unternehmung das Buch: „Rückblick auf das leipziger Stadttheater, ein Beitrag zur Geschichte des leipziger Theaters." Ich gab in demselben eine geschichtliche Darstellung des von mir geleiteten Theaters mit einer Uebersicht der Leitung in artistischer und finanzieller Hinsicht nebst allgemeinen Bemerkungen. Dies geschah so ausführlich und gründlich als aufrichtig und wahr, auch in Bezug auf die finanziellen Resultate; nimmt man noch zu diesem Buche das von Blümner: „Geschichte des leipziger Theaters, von seinem ersten Ursprunge bis zum Jahre 1817", so dürfte es wenige Städte geben, die so vollständige, zuverlässige und so weit zurückgehende Nachrichten über ihr Theater besitzen, wie Leipzig.

Von so großem Interesse diese zwei Bücher für Jeden sind, der an der Geschichte des deutschen, und vorzugsweise des leipziger Theaters Theil nimmt, so vollständig und klar diese Bücher über das früher schmerzlich entbehrte und erst 1817 begründete leipziger Stadttheater und über die allgemein interessante Frage, in wiefern Leipzig ein gutes stehendes Theater besitzen kann, Aufschluß gaben, so sehr ist es zu bedauern, daß diese Bücher ein großes Publicum nicht gefunden haben und daß der neuesten Generation Leipzigs die frühern theatralischen Zustände daselbst wenig oder nicht bekannt sind. Vielleicht war die Gründlichkeit derselben daran schuld!

Deshalb wird, da dem leipziger Theater bereits eine besondere Schrift gewidmet, dieser das letztere betreffende Abschnitt weniger ausführlich sein, wenn er schon um des Ganzen willen nicht fehlen darf, da dies Buch meine ganze theatralische Thätigkeit umfaßt.

Bis zum Jahre 1817 hatte Leipzig kein stehendes Theater, indem demselben ein Privilegium im Wege stand, vermöge dessen die privilegirte deutsche Schauspielergesellschaft, welche während des Winters Vorstellungen auf dem Hoftheater in Dresden gab, während der Messen, der vortheilhaftesten Theaterzeit, in Leipzig zu spielen berechtigt war. Im Winter war daher Leipzig von wandernden Gesellschaften, meistens mittelmäßigen, oft schlechten, heimgesucht. Dies Privilegium wurde 1814 unter dem russischen Gouvernement aufgehoben. Hatte man schon lange ein gutes Theater im Winter schmerzlich entbehrt und Nachtheile davon für Bildung und Sittlichkeit erlitten, so wurde nun das Verlangen um so lauter, daß die Universitäts-, Handels- und Meßstadt Leipzig, zugleich Mittelpunkt des deutschen Buchhandels, gleich andern Städten von gleicher Größe, ein eigenes stehendes Theater erhielte. In einer von mir entworfenen Adresse, mit vielen und gewichtigen Unterschriften, wurde dieser Wunsch Sr. Majestät dem Könige nach der Rückkehr in sein Land im December 1815 vorgetragen und erhielt im April 1816 die allerhöchste Genehmigung gegen ein jährliches Concessionsgeld von 500 Thalern.

Diese Abgabe ist auf folgende Weise zu erklären.

Vermöge eines Befehls vom Jahre 1767 hatten die Equilibristen, Marionetten, Bärenführer und Komödianten einen Accisebeitrag, und demzufolge auch die in Leipzig spielenden Schauspielergesellschaften von jeder Vorstellung eine Abgabe zu zahlen, welche nun in das weit bedeutendere Concessionsgeld von 500 Thalern verwandelt wurde, mit welchem gleich bei seiner Begründung das stehende Theater der Stadt Leipzig beschwert wurde.

Die Würde der Kunst, das Gelingen meiner den neuesten Anfoderungen entsprechenden Unternehmung, die Oper wie Schauspiel gewährte, verlangte an der Stelle des alten, kleinen,

baufälligen Schauspielhauses, ringsum von einer Bastion, einem Thore und dem Stadtgraben eng eingeschlossen, ein neues, größeres, den Ansprüchen der Schönheit, Sicherheit und Zweckmäßigkeit entsprechendes Haus. Dies Verlangen wurde nur zum Theil erfüllt und nur das Auditorium nebst den Umgebungen des Theaters wurden neu hergestellt. Die Kosten davon wurden nicht von der Stadt oder dem Magistrate getragen, sondern durch ein aufgenommenes Actiencapital aufgebracht. Um die Zinsen desselben zu decken, wurde ein Miethzins von 3000 Thalern, incl. des Concessionsgeldes von 500 Thalern, für nöthig befunden. Die Errichtung des stehenden Theaters wurde sonach nur durch meine Bereitwilligkeit, diesen allerdings großen und die Unternehmung sehr belastenden Miethzins zum Besten der Kunst, der Stadt und des Publicums zu zahlen, ermöglicht.

Ich darf mich daher, ohne unbescheiden zu sein, als den hauptsächlichen Beförderer und Begründer des jetzt noch die Stadt erfreuenden Stadttheaters betrachten, und glaube meinen Antheil an demselben um so höher anschlagen zu können, als ich nicht nur die großen Ausgaben für die mit dem Theater zu verbindenden Inventarien der Garderobe, Decorationen, Requisiten u. s. w. bestreiten, sondern auch, um zur Ehre Leipzigs ein gutes Theater aufzustellen, während meiner elfjährigen Unternehmung bedeutende finanzielle Opfer bringen mußte. Wodurch diese veranlaßt und aus welchen Gründen sie nothwendigerweise herbeigeführt wurden, werde ich später mit den finanziellen Resultaten meiner Unternehmung darlegen. Das Nähere und Weitere über den Bau des erneuerten Schauspielhauses und die Errichtung und Organisation des Stadttheaters ist aus den oben erwähnten Schriften von Blümner und mir zu ersehen.

Nächstdem glaube ich vor Allem dem Gesammtbilde meines vierunddreißigjährigen Wirkens vorausschicken zu müssen, was mich zu demselben führte, der ich durch meine Erziehung auf dem Gymnasium von St.-Thomas zu Leipzig und das Studium der Rechte in Leipzig und Göttingen, nach glücklich zurückgelegten Prüfungen

zum Staatsdienste und nach erlangter Doctorwürde der beiden Rechte, zu einer andern Laufbahn bestimmt worden war. Der Entschluß, dieselbe zu verlassen und zur theatralischen überzugehen, ging aus einer mir gleichsam angeborenen Liebe für dramatische Kunst und Poesie hervor. Die ersten, tiefsten Eindrücke, die ich empfangen, und meine am weitesten in die Kindheit zurückgehenden Erinnerungen beziehen sich auf das Theater; die frühesten geben mir schon aus meinem sechsten Jahre das klarste, bis ins kleinste ausgemalte Bild von Darstellungen des „Othello" und des „Lear": ich sehe vor mir das Bett, ein altmodisches Himmelbett mit weißen Vorhängen, worin Desdemona lag (die Hartwig, die erste Jungfrau von Orleans in Deutschland); ich sehe den Othello (Opitz, den bekannten Darsteller des Schwätzers und Lügners); ich sehe das Sofa, auf welchem Emilie von Jago (Ochsenheimer, ein berühmter Intrigant) erstochen wurde.

In meinen Feierstunden, wenn meine Gespielen sich umhertummelten, verschlang ich, meist heimlich, Schauspiele, Gedichte und Romane, wozu mir namentlich der Aufenthalt auf dem meinem Vater gehörigen Rittergute Güldengossa die beste Gelegenheit bot. Diese Lecture, wobei ich einmal überrascht wurde, zog mir ein strenges Gericht zu; die Erlaubniß, am Sonntage ins Theater zu gehen, war mir die größte Belohnung, sowie das Verbot die bitterste Strafe. Daß unter solchen Umständen ein Puppen- oder Marionettentheater nicht fehlte, ist klar, auf welchem ich, eigen genug, Gozzi's „König Hirsch" und „Turandot", das später, von Schiller übertragen, auf dem weimarschen Theater gegeben wurde, zur Darstellung brachte. Auf der Thomasschule entwarf ich bei Lesung des Livius den Plan zu einem Trauerspiele: „Tarquin", dessen Ausführung meine Phantasie auf das lebhafteste beschäftigte. Diese Theaterpassion wurde durch folgende Umstände immer mehr ausgebildet und genährt. Fleißig besuchte ich das Theater in Leipzig, wo damals die Franz Seconda'sche Gesellschaft spielte und das sogenannte Conversationsstück, die Iffland'schen und Kotzebue'schen Dramen mit großer Wahrheit und Virtuosität gab, bei

welcher Gesellschaft auch Iffland und die Bethmann zu mehren malen gastirten; fleißig besuchte ich die Darstellungen des weimarschen, von Schiller und Goethe geleiteten Theaters im nahen Bade Lauchstädt und in Leipzig, wo die weimarsche Gesellschaft 1807 Vorstellungen gab. Hier sah ich „Iphigenia", „Tasso", „Götz von Berlichingen", „Stella" und die Schiller'schen Dramen in einer Weise dargestellt und von einem solchen Zauber der Poesie übergossen, daß sie mir wie neue Lichtgestalten erschienen. Die Darstellungen dieser metrischen, hochpoetischen Stücke waren für ganz Deutschland eine neue, noch nicht gekannte Erscheinung; sie machte auf mich einen mächtigen Eindruck und wies meiner Neigung zum Theater eine neue, höchst anziehende Richtung an. Auf meinen Reisen lernte ich später alle größern deutschen Theater und die ersten Künstler Deutschlands, Iffland, die Bethmann, die Händel, die Fleck, Beschort, Ludwig Devrient, Anschütz, die Schröder, Eßlair u. A., sowie auch das erste französische Theater in Paris, und mit ihm Talma, die Georges, Duchesnois und Mars kennen, die unübertroffenen Heroen der tragischen und komischen Muse. Die Feinheit und Leichtigkeit, mit der das französische Lustspiel, z. B.: „La jeunesse de Henri V", von der Mars und ihren Collegen, die Einheit, in der es dargestellt wurde, ist mir als ein Genuß erinnerlich, der, von keinem andern übertroffen, mich fesselte. Die Vergleichung des französischen mit dem deutschen Theater erhöhte, erweiterte meine Ansichten über die dramatische Kunst. Die Anschauung des Theaters verband sich sowol mit dem Studium der dramaturgischen Werke von Lessing, Engel, Schröder, Meyer, Schink, Zimmermann, Klingemann, Iffland, Schmidt, Schlegel, Apel, Tieck, Müllner, Böttiger u. A., sowie endlich mit der Ausübung der Schauspielkunst. Auf einem in der That ausgezeichneten Liebhabertheater des bekannten Gelehrten, Schriftstellers und Kunstkenners, des Oberhofgerichtsraths Blümner in Leipzig, wurden während mehrer Jahre classische Dramen, als: „Nathan", „Emilie Galotti", „Minna von Barnhelm", „Der Schatz", „Tasso", „Iphigenia", „Die Laune des Verliebten", „Die Geschwister", „Der Puls", „Die Vertrauten", „Die großen

Kinder" u. a. von einem Vereine hochgebildeter Männer (Blümner, Rochlitz, Müllner, Limburger) und Frauen (die Schwestern Wilhelmine Reichenbach und Karoline Hoffmann, Julie Limburger, Betty und Karoline Tischbein) mit Lust und Fleiß gegeben, und mit einer Gründlichkeit, die nicht auf allen Liebhabertheatern heimisch ist. Ich gehörte zu diesem Vereine und gab in besagten Stücken den Prinzen von Guastalla, Tasso, Orest, Wilhelm („Die Geschwister"), den jungen Grafen („Der Puls"), den Gärtner Bock („Die Vertrauten") und andere Rollen. Zum Studium und zu den Proben von „Tasso" wurden mehre Monate verwandt, ein Beweis der Gründlichkeit, mit der verfahren wurde. Jeder durfte den andern auf Mängel und Irrthümer aufmerksam machen. Bei Iffland's Gastspiel in Leipzig wurde auf diesem Theater vor ihm eine Vorstellung gegeben. Ebenso versuchte ich mich in mehren dramatischen Arbeiten, die sämmtlich gedruckt und auf den Theatern von Leipzig, Berlin, Prag u. a. gegeben worden sind. Eine derselben, das Schauspiel: „Die Vermählte", hatte das eigene Schicksal, daß sie in den Tagen der großen leipziger Völkerschlacht auf dem leipziger Theater zum ersten male aufgeführt wurde. Das Trauerspiel: „Die beiden Brüder", nach einer interessanten rheinischen Sage, wurde auf dem durch hohe Kunstbildung und feinen Geschmack sich auszeichnenden, vom kunstsinnigen General Vieth geleiteten Gesellschaftstheater des Grafen Clamm-Gallas in Prag mit der reichsten Ausstattung aufgeführt. Ebenso richtige als schöne Figurinen wurden dazu von der Gräfin Schlick für diese Vorstellung entworfen; sie brachte einer milden Stiftung einen Ertrag von 11,238 Gulden; später wurde dies Trauerspiel von den Mitgliedern des leipziger Theaters zur Pensionsbenefizvorstellung gewählt, unter Mitwirkung der Schauspieler Emil Devrient, Stein und Genast, und der Schauspielerinnen Genast und Hanff gegeben und mehrmals wiederholt. Das Lustspiel in Alexandrinern: „Feder und Schwert", behandelt einen dem Freiheitskriege von 1813 entlehnten Stoff, nach welchem ein junger für Deutschlands Freiheit glühender Mann mit der Feder das Schwert vertauscht; es wurde auf dem könig-

lichen Theater zu Berlin im Jahre 1815 unter des Grafen Brühl's Leitung zuerst gegeben ohne Nennung meines Namens, und auf mehren andern Theatern wiederholt. In Berlin wiederfuhr ihm die Ehre, daß die drei darin vorkommenden Personen von Ludwig Devrient, seiner Frau und Bethmann gespielt wurden.

Schon im Jahre 1812 ging ich mit dem Entschlusse um, ein Theater zu führen und unterhandelte mit dem Unternehmer des deutschen Schauspiels in Dresden, Franz Seconda, wegen Uebernahme dieses Theaters, bei welcher Gelegenheit ich sämmtliche Theateracten und Rechnungen mitgetheilt erhielt und mich mit der Theateradministration und allen ihren Details vertraut machte. Die Kriegsereignisse im Jahre 1813 behinderten die Ausführung dieses Planes und riefen mich, wie die sämmtliche für Deutschlands Freiheit begeisterte Jugend, nach der Schlacht von Leipzig, wo Sachsen erst von den Franzosen geräumt wurde, zum großen Befreiungskampfe; ich nahm als Offizier in der Reiterei des Banners der freiwilligen Sachsen an dem Feldzuge von 1814 Theil, unter dem Befehle des Herzogs von Sachsen-Koburg, der das fünfte deutsche Armeecorps commandirte und mir wie allen Freiwilligen dieses Corps die Medaille vom Jahre 1814 ertheilte. Diese kriegerische Episode meines Lebens, in einer der schönsten Perioden der leider seltenen deutschen Einheit und Begeisterung für die Befreiung des Vaterlandes, gab meinem Geiste einen Aufschwung und bereicherte denselben, wie jeder Schicksalswechsel, mit neuen, erhöhten Lebensansichten und Erfahrungen. Von dem Feldzuge zurückgekehrt, wandte ich mich nach geschlossenem Frieden, der auch über Sachsens Schicksal entschied, wieder zu meinen frühern Plänen, die Leitung eines Theaters betreffend. Aus allem bisher Angeführten geht hervor, was mich zu dem theatralischen Berufe bewog, und wie ich mich auf alle Weise und so weit es immer ohne Praxis möglich, zur Theaterleitung in artistischer, technischer und finanzieller Hinsicht vorzubereiten und die Universalität der Ausbildung zu erstreben gesucht, die erfahrene Kenner für einen Theatervorstand erfodern. Ich glaube dieselbe um so mehr mir

vor dem Beginne meiner Theaterleitung erworben zu haben, als ich bei meinen Studien und Reisen mich mit den verwandten Künsten, der Malerei, Bildhauerei und der Kunst zu costümiren, vertraut gemacht hatte, dem Studium und der Ausübung der Musik nicht fremd geblieben und mit sinnigen und erfahrenen Künstlern über alle Gegenstände des Theaterwesens häufig verkehrt hatte. Dieser sorgsamen und auf alle Theile der Theaterdirectionskunst sich erstreckenden Vorbereitung ungeachtet, blieben die ersten Jahre meiner leipziger Direction immer noch Lehrjahre, die mich ein erhebliches Lehrgeld kosteten, das allerdings den spätern Hoftheatern, die ich leitete, zugute kam.

Wie nöthig Praxis und Erfahrung zur Ausbildung eines tüchtigen Theatervorstandes ist, bestätigt einer der vorzüglichsten Theaterdirectoren, A. Klingemann; er sagt in seinen „Reisebildern" vom Jahre 1817, in welchem das leipziger Theater unter mir begann, über mich und die Erfodernisse eines tüchtigen Bühnenleiters und einer gut organisirten Bühnenleitung:

„Der Theatervorstand, Herr Hofrath Küstner, ist ein Mann mit dem besten Willen für die Sache selbst, und es ist ihm offenbar minder um Gewinn als um die Ehre zu thun, ein echt künstlerisches Institut begründet und erhalten zu haben, welches den höhern Anfoderungen der Kenner entspricht. Diesen leidenschaftlichen Enthusiasmus glaubte ich überall in ihm zu erkennen, und er muß, wenn er mit eigener selbstherrschender Kraft gepaart wird, durchaus hier etwas Gutes befördern. Das Satrapenwesen taugt überall da nichts, wo man sein Gebiet monarchisch selbst übersehen kann, und man muß die Monarchenkunst studiren, um sie im Reiche des Bühnenwesens als die einzige durchaus vollkommene Regierungsform einzuführen. Dazu gehört übrigens Zeit, und ein guter Theatervorstand wird ebenso wenig als ein höheres Oberhaupt geboren, sondern muß erst die Schule der Erfahrung durch alle Classen durchwandern. Aus diesem Grunde sind ihm auch bei der Uebernahme seines Amtes und vor allen Dingen, wenn er, selbst in seinem Amte debütirend, zugleich eine ganz neu

organisirte Bühne debütiren läßt, unvermeidliche Misgriffe durchaus nicht zur Last zu legen; sowie es denn an sich die höchste Kunst ist, die an den verschiedensten Orten ausgewählten Künstler, gleichsam auf einem, nur in der Idee existirenden Theater zu verbinden und im Voraus mit Sicherheit zu entscheiden, ob sie an Ort und Stelle wirklich miteinander vereinigt, sich auch zu einem echt künstlerischen Ganzen fügen, und demselben nicht etwa im Gegentheil durch absolutes Disharmoniren schaden werden."

Alles vorstehend Gesagte, sowie die Erfahrung, daß im Durchschnitt ein Theatervorstand nicht über fünf oder sechs Jahre ausdauert, beweist vollständigst die Schwierigkeit seiner Stellung; er soll der Vermittler zwischen der Kunst und dem Publicum, der praktischen und idealen Seite sein; seine Wirksamkeit ist von der eigenthümlichsten Art und von allen andern verschieden, sie erfodert die besten und edelsten Kräfte, die reifste Kunst und Lebenserfahrung, eine Verbindung redlichen Willens und leidenschaftslosen Eifers mit einer universalen Bildung; er hat die Conflicte zwischen Hof und Publicum (bei Hoftheatern), zwischen der Kunst und den Anfoderungen ihrer Priester nnd die zwischen ihnen selbst auszugleichen. Um alle diese ununterbrochenen Schwierigkeiten zu überwinden, gehört körperliche und geistige Kraft und Ueberlegenheit, sowie ein nimmer erkaltender Enthusiasmus für die Sache selbst. Diesen Schwierigkeiten gegenüber berücksichtige man die Erfodernisse, die man an einen tüchtigen Director stellt: gründliche Kenntniß der schönen Wissenschaften und Künste, und insbesondere der dramatischen Dicht- und Schauspielkunst mit Hinsicht auf unsere Bühne und deren Anfoderungen, Poesie, Liebe und Hochachtung für die dramatische Kunst und deren höchste Zwecke, Geschmack und Bekanntschaft mit den Schwesterkünsten, als Decorationsmalerei, Costüm u. s. w., Vertrautsein mit der Künstlerwelt und ihren Eigenthümlichkeiten, Erfahrung und Praxis im Directionsgeschäft, Kenntniß der Theaterwirthschaft in allen ihren unendlichen Details, sowie endlich Würde, Energie und klare Uebersicht des Ganzen in artistischer wie finanzieller Hinsicht.

Ungeachtet dieser vielfachen und wichtigen Erfodernisse und Schwierigkeiten, welche bei größern Theatern sich erhöhen, sehen wir keine Pflanz- und Bildungsschulen tüchtiger Theaterdirectoren, sondern dieselben gehen hervor aus den verschiedenartigsten Berufen und Beschäftigungen, aus einer oft seltsamen und wunderlichen Verkettung äußerer Umstände, ohne daß eine früher erwähnte theoretische noch weniger eine praktische Vorbereitung vorhergegangen.

Es ist nicht zu leugnen, daß bei der Wahl von Directoren oft mit Unkenntniß und Leichtsinn verfahren wird, was nur die nachtheiligsten Folgen für die dramatische Kunst haben kann.

Welche Anfoderungen macht man bei der Besetzung jedes oft untergeordneten Beamten, welche Prüfungen hält man da für nöthig! Wie oberflächlich dagegen verfährt man bei der Wahl von Chefs der Intendanzen und Directionen! Mag die Wahl von Theaterunternehmern, die auch pecuniäre Mittel besitzen müssen, schwierig sein, weniger ist es die von Directoren größerer Hoftheater, die salarirt werden! Es würden sich theils dazu wol tüchtige, sachkundige, ja schon durch Führung von Theatern erprobte Männer finden, wenn nicht zu ängstliche Standes- und Geburtsrücksichten genommen würden; theils könnten solche Vorstände, wie in so vielen andern Branchen, dadurch gebildet werden, daß dazu sich qualificirende Individuen einer Intendanz gleichsam wie Accessisten beigegeben würden und sich so, nach vorhergegangener theatralischer Vorbereitung, praktisch zu Theaterführern ausbildeten. Unter diesen würde sodann bei Entstehung einer Vacanz der tauglichste gewählt. So würde man großen Verlegenheiten, artistischen und finanziellen Nachtheilen und Opfern entgehen. Diese Verlegenheiten treten meistens ein, wo es sich um Besetzung eines Vorstandes bei Hoftheatern handelt. So äußerte der König Ludwig von Baiern, daß er bei meinem Abtreten von der Intendanz kein geeignetes Individuum an meine Stelle zu setzen wüßte, während es doch an solchen bei der Besetzung der wichtigsten Stellen im Staate nicht fehle. Dies ist allein dadurch

zu erklären, daß, wie oben gesagt, keine Gelegenheit geboten wird, sich praktisch zur Theaterleitung vorzubereiten.

Aus den vorstehend entwickelten Motiven, die mich zu der theatralischen Laufbahn bewogen, spricht sich deutlich und lebendig aus, daß einzig Liebe zur dramatischen Kunst mich dazu drängte. Sie war es, die bei allen meinen verschiedenen Directionen vorwaltete, wenn sie schon bei meiner ersten, wo jugendliche Kraft mit Schwärmerei sich vereinte, am lebendigsten und wärmsten war. Die Illusion für Theater und Künstler war noch voll und stark, noch nicht durch Enttäuschungen und bittere Erfahrungen geschwächt. Vor Allem trieb es mich, etwas Gutes und Schönes aufzustellen, was mir und dem Theater Ehre brächte; was es kostete, welche finanzielle Folgen es brächte, war dem untergeordnet, wenn ich es schon nicht aus dem Auge verlor. Bei meinen spätern Directionen von Hoftheatern, wo ich nicht meine, sondern fremde Interessen vertrat, war es anders, da hatte ich aus Pflicht und Ehrgefühl das bestimmte mir vorgeschriebene Maß des Zuschusses und die Kräfte der Kasse überhaupt streng im Auge und scheute keine Unannehmlichkeit, keine Schmähung, um das mir gestellte finanzielle Ziel zu erreichen, während ich bei meiner elfjährigen leipziger Unternehmung mit aller Liberalität, ohne ängstliche Wahrnehmung der finanziellen Interessen, leider nicht zu meinem Gewinne verfuhr. Mit einem Wort, das leipziger Theater war meine Jugendliebe, der Frühling meiner dramatischen Laufbahn.

Ich schreite nun zu einer artistischen, sowie später zu einer finanziellen Uebersicht der leipziger Leitung.

Was die erstere betrifft, so gibt sie sich hauptsächlich durch das Was und Wie der Darstellungen kund. Aus dem Repertoir geht das erstere und zum Theil auch das zweite hervor, indem die Anzahl der Wiederholungen eines Stücks mit Recht und Zuverlässigkeit auf das Gefallen und die Güte der Darstellung schließen läßt. Das Wie beruht ferner auf der Art und Weise der Darstellung. Ein klares Bild, eine deutliche Beschreibung und Zergliederung derselben zu geben, ist schwer, beinahe unmöglich. Die

Werke der Schauspielkunst sind nicht bleibend und dauernd wie die anderer Künste. Für den Augenblick geboren, schwinden sie auch mit demselben Augenblicke wieder dahin. Sie geben uns Bilder des Lebens in einer uns vergegenwärtigten, fortschreitenden Handlung, die, wie das Leben selbst, kommen und gehen, erscheinen und verschwinden; die lebendigsten von allen Kunstwerken, und darum auch die schwierigsten, sind sie auch die vergänglichsten. Die Auseinandersetzung und Kritik einer Darstellung oder eines einzelnen Spiels, wo es auf eine Stellung, Miene, Betonung, ja einen Laut ankommt, bleibt daher immer unvollkommen und ist nach der Ansicht, Stimmung, Empfänglichkeit und dem Alter des Zuschauers sehr verschieden. So behaupten die ersten vor der Bühne erhaltenen Eindrücke, wo die Phantasie am regsamsten, am empfänglichsten ist und dem Darsteller entgegenkommt, oft für das ganze Leben die größte Macht, und später gesehene, weit vorzüglichere Leistungen scheinen dem älter gewordenen minder vollkommen, wodurch viele falsche Urtheile über Schauspieler und Schauspielkunst mögen veranlaßt worden sein. So schwierig sonach eine Analyse der Darstellungsweise auf meiner Bühne ist, so wenig kommt es mir auch zu, darüber ein Urtheil zu fällen. Wol ist es mir jedoch erlaubt und möglich, meine Tendenz anzugeben und zu erörtern, ob ich bei der Errichtung und Leitung des Theaters von dem dermaligen Standpunkte der Poesie und Kunst ausgegangen bin und mit Eifer und Erfolg gestrebt habe, das wahrhaft Gute, welcher Nation und Zeit es auch angehöre, wenn auch mit vorzugsweiser Berücksichtigung des guten Vaterländischen, in einer jedem Einzelnen entsprechenden würdigen Weise oder mit andern Worten, in dem jeder Dichtung eigenthümlichen Stile zur Darstellung zu bringen. Dies ist die Aufgabe für die Leitung einer Kunstanstalt. Was ich hier gesagt, gilt zugleich für die artistische Uebersicht meiner spätern Theaterleitungen.

Die angegebene Tendenz und aufgeworfene Frage wird zuvörderst durch das Personal der Künstler, die unter mir gewirkt haben, dargethan und beantwortet. Ich habe im Vorwort gesagt, aus welchen Gründen ich eine Zusammenstellung der besagten

Künstler und der unter mir aufgeführten Stücke nicht für jedes der vier von mir geleiteten Theater besonders, sondern über alle Viere eine Gesammtübersicht zu geben vorzog. Ich verweise daher auf letztere, welche den vier ersten Abschnitten im fünften folgt; dies kann um so mehr geschehen, als die Künstler, die bei jeder der vier Bühnen gewirkt, aus der Gesammtübersicht zu ersehen sind. Wenn ich, um Wiederholungen zu vermeiden, hier wie in den folgenden drei Abschnitten auf diese spätere Zusammenstellung verweise, so glaube ich doch in jedem Abschnitte die Höhe- und Lichtpunkte der Künstler wie der Stücke im Gebiete der Kunst beleuchten zu müssen, um jedem der vier Theater gerecht zu werden.

Im Personal des leipziger Theaters waren es vorzugsweise folgende Künstler und Künstlerinnen, deren Wahl meine Tendenz darlegt und deren Leistungen zur Lösung meiner Aufgabe hauptsächlich beitrugen, wenn schon auch die Uebrigen mehr oder weniger zu dem nöthigen Ensemble willig und verständig mitwirkten.

Es waren die beim leipziger Theater angestellten Künstler: Wohlbrück, der Vater, einer der feinsten, geistreichsten und trefflichsten Charakterspieler aus Iffland's Schule, dessen Fach nach seinem Tode von Zieten übernahm und mit Erfolg ausfüllte; der berühmte Komiker Wurm, dessen Alles mit sich reißender Humor kaum einen gleichen gefunden; Stein, dessen Rede Musik und Poesie war und der, wie das „Conversationslexikon" von Brockhaus in dem Artikel „Deutsches Theater" sagt, in Leipzig die Liebe zum Trauerspiel gefördert hatte; er, wie die Tragödin Miedke, später Vetter, waren mit die Träger der hochpoetischen Stücke als: „Das Leben ein Traum", „Tasso", „Don Carlos", „Die Braut von Messina", „Marie Stuart", „Chawansky" u. a. (Stein's Monument auf dem Kirchhofe Leipzigs, mit sinnvollen Stellen aus seinen Rollen verewigt sein Gedächtniß); die trefflichen komischen Mütter Schmelka und Wohlbrück, ein Fach, das leider mit den Stücken, welche die besten Rollen desselben enthalten, zu verschwinden scheint; der edle und graciöse Ferdinand Löwe; der im Schauspiele wie in der Oper gleich brave Genast nebst seiner Frau, geborene Böhler, eine treffliche Donna Diana wie nur wenige,

und eine Elisabeth in „Don Carlos" von hohem Adel und tiefem Gefühle, Beide, wenn schon jetzt im reifern Alter, noch Zierden des weimarschen Theaters; die in Bezug auf Stimme wie Schule ausgezeichneten Sängerinnen Canzi und Anna Sessi, Beide Meisterinnen der italienischen wie der deutschen Musik, und der mit einer der schönsten, kräftigsten und seltensten hohen Tenorstimme begabte Vetter, eine Stimme, wie sie die Natur, und namentlich in der Neuzeit, äußerst selten schafft; schließlich — Ende gut Alles gut — folgen Emil Devrient und Doris Devrient, geborene Böhler; Beide gehörten zu den ersten ausgezeichnetsten Talenten und waren eine Hauptzierde meiner Bühne. Ueber die Letztere wiederhole ich, was ich im Rückblick auf das leipziger Stadtheater über sie gesagt, als das erschöpfendste, was gesagt werden kann.

Sie kam 1817, kaum erwachsen, nach Leipzig und bildete auf dieser Bühne ihre schönen Anlagen für die Darstellung des Naiven, Launigen und Schalkhaften zur Meisterschaft aus, die auch auswärts auf dem wiener Hoftheater und andern Theatern die vollste Anerkennung fand. Sie war eine Soubrette im Schauspiel wie in der Oper par excellence, die treueste Wahrheit war die Seele ihres Spiels, Manier und Künstelei waren ihr fremd; die Natur lehrte sie in wenige Worte einen unnachahmlichen Ausdruck zu legen und ihr immer fortgesetztes mimisches Spiel mit tausend kleinen Zügen zu zieren. Hatte die Natur sie so reich bedacht, so pflegte auch sie wieder mit Fleiß die Kunst, und wußte eine Rolle ebenso richtig aufzufassen als consequent durchzuführen und jeder einen eigenthümlichen Charakter zu geben. Ihre deutsche Soubrette, als z. B. Franziska in „Minna von Barnhelm", hatte deutsche Gutmüthigkeit und Schalkhaftigkeit; ihre französische Soubrette, als z. B. Annette im „Kammerdiener", hatte französische Koketterie und Verschlagenheit. Noch andere treffende Beweise für ihre Kunst sind Franziska in „Die bezähmte Widerspänstige", Suschen in „Der Bräutigam von Mexico", Lieschen in „Welcher ist der Bräutigam?", Egle in „Die Laune des Verliebten", Florette in „Donna Diana", Margarethe in den „Hagestolzen"; in der Oper: Hannchen in „Joconde", Aschen-

brödel in der Oper von Nicolo Isouard, Rosine im „Lustigen Schuster" von Pär, Annchen im „Freischütz" u. a. War sie beinahe elf Jahre von 1817—28 bei mir angestellt, so gehörte sie zu den Wenigen, die vom Anfang bis zum Ende meiner leipziger Unternehmung ausharrten; wirkte sie auch noch später auf den Theatern von Hamburg und Dresden, so gehört sie doch leider jetzt nicht mehr der Bühne an. Emil Devrient kam, nachdem er kurz vorher in Bremen zuerst die Bühne betreten, in seiner ersten Jugend 1823 zur leipziger Bühne und blieb bis zu dem Schlusse 1828 bei derselben. Es ist daher wol letzterer das Verdienst beizumessen, daß Emil Devrient sich auf derselben ausgebildet und den Grund zu der Berühmtheit gelegt, die er jetzt in Deutschland wie in neuester Zeit in England erlangt hat. Mit Stolz zähle ich ihn, sowie manche Andere, die nun von der Schau- oder Lebensbühne abgetreten sind, oder die noch wirken, zu Denen, die aus meinem leipziger Theater hervorgegangen sind. Ueber ihn und sein Talent sich weitläufig verbreiten, hieße Eulen nach Athen tragen. Er und sein Ruf, seine großen Erfolge, jetzt zu den größten eines deutschen Mimen zu zählen, sprechen lauter, überzeugender als alle Worte. Nur so viel will ich über ihn sagen, daß Adel, Feuer und künstlerische Durchbildung das Merkmal, das Gepräge seiner unübertroffenen Leistungen sind. Er glänzt wie sein großer Oheim, Ludwig Devrient, im Trauer-, Schau- und Lustspiele und theilt mit diesem seinen großen, weitverbreiteten Ruf; er fügt am theatralischen Himmel dem Gestirn Devrient einen neuen glänzenden Stern hinzu.

Nebst so manchen Andern, die der leipziger Bühne angehört, spricht er für die oben angegebene, meiner Theaterleitung zu Grunde gelegene Tendenz; diese thut sich gleichfalls kund, wenn ich anführe, daß bei Begründung der leipziger Bühne noch folgende Künstler bereits engagirt waren.

A. P. Wolff und Frau, Ersterer zugleich als Regisseur, Ludwig Löwe und Karl Unzelmann, damals in Weimar. Die beiden Erstern, die vorzüglichsten aus der weimarschen Schule unter Goethe's und Schiller's Leitung hervorgegangenen Künstler, wurden

leider nicht Mitglieder meiner Bühne. Ehe nämlich der durch den Bau des leipziger Theaters verzögerte definitive Abschluß meines Unternehmungs-Contractes mit dem leipziger Magistrat zu Stande kam, trat der Kündigungstermin ein, der in dem zwischen der berliner General-Intendantur und dem Wolff'schen Ehepaar abgeschlossenen Contracte festgesetzt war. So gewiß meine Unternehmung vorauszusehen war, wollten doch die beiden Wolff durch Kündigung des berliner Contracts ihre dasige Stellung nicht gefährden, und mußten sonach der bereits mit mir getroffenen Vereinbarung entsagen. Ludwig Löwe und Karl Unzelmann wurden dem abgeschlossenen Contracte untreu. Als ich Ludwig Löwe 1816, noch sehr jung damals, auf der prager Bühne sah, wo man ihn hauptsächlich nur für junge, naive Rollen begabt glaubte, erkannte ich sofort in ihm das Talent für tragische Rollen, die er später so trefflich gegeben, und engagirte ihn für erste Liebhaber im Trauer-, Schau- und Lustspiel. Ueber das treffliche und mir nahe befreundete Künstlerpaar Wolff erlaube ich mir noch zur Tafel der Erinnerung folgenden Zusatz. Wolff, der sinnige, große und bescheidene Künstler, der liebenswürdige Mensch und schätzenswerthe Bühnendichter, starb fatalistischer Weise auf seiner Rückreise vom Ems nach Berlin in Weimar und endete so seine irdische Laufbahn, wo er seine theatralische begonnen hatte. Ein Monument bezeichnet und ziert daselbst sein Grab. Amalie Wolff ist nicht, wie in mehren encyklopädischen Werken angeführt, im Jahre 1774 in Weimar, sondern 1780 in Leipzig geboren. Nachdem sie lange ihren Gatten überlebt und eine Zierde der berliner Bühne noch unter mir gewesen, starb sie in Berlin am 18. August 1851, betrauert von der ganzen Künstlerwelt; ein marmornes Denkmal auf dem letzten Dreifaltigkeitskirchhofe sichert ihr ein ehrendes Gedächtniß.

Nächst den angestellten Künstlern schritten in oft wiederholten langen Gastspielen die ersten deutschen dramatischen Künstler fremder Bühnen im Felde der Oper wie des Schauspiels über die leipziger Breter, theils um als Musterbilder den einheimischen Künstlern zu dienen, theils, um meiner Tendenz gemäß, alles, was zur Er-

hebung, Veredelung und wahrhafter Erfreuung wirken kann, aufzufassen. Diese Künstler bestanden in folgenden: P. A. Wolff, Ludwig Devrient, Eßlair, Ludwig Löwe, Korn, Vespermann, Unzelmann (in Weimar), Schmelka, Marr, Laroche, Spitzeder, Gerstäcker, Bader, Blum und Fischer (von München), sowie: Amalie Wolff, Sophie und Wilhelmine Schröder, Händel-Schütz, Neuman-Haitzinger, Stich-Crelinger, Lindner, Sophie Müller, Campé, Grünbaum, geborene Müller (letztere in fünf Gastspielen), Vespermann-Metzger, Seidler, Henriette Sontag und Nannette Schechner. Sie bilden den schönsten, duftigsten Kranz aus den bezaubernden Gärten der Kunst. Der Meister L. Devrient erschien zwei mal als Gast in den Jahren 1824 und 1826. Das erste mal gab er: Scheva, Shylok, den armen Poeten, Lämmermeyer, Coke, und den Unbekannten in den „Galeerensklaven". Ein Unpäßlichkeit verhinderte ihn, in bedeutendern, mehr Kraft erfodernden Rollen aufzutreten. Das zweite mal gab er Lear, Franz Moor, Ossip, den armen Poeten und Elias Krumm in „Der gerade Weg der beste". In der Vorstellung des Lear trug sich Folgendes zu. Als im dritten Acte Kent, allein auf der Bühne, im Block liegt und Lear erscheinen soll, entsteht eine Pause, die immer sich verlängernd, das Publicum wie den armen im Block liegenden Kent nicht wenig behelligte. Endlich tritt der Regisseur vor und meldet dem gespannten Publicum, daß Herr Devrient plötzlich erkrankt und für den Augenblick zwar nicht fortspielen könne, jedoch später seine Rolle fortzuführen hoffe. Durch die schnelle Bereitwilligkeit von Emil Devrient und seiner Frau wurde ein kleines Stück gegeben, dem jedoch, als L. Devrient auch nach demselben nicht aufzutreten im Stande war, noch ein zweites Stück folgen mußte. Er lag beinahe besinnungslos in heftigen Krämpfen, die alle angewandte ärztliche Hülfe nicht bannen konnte. Das Publicum, die Direction und die Künstler waren in der unangenehmsten Spannung, bis der unglückliche Abend zu Ende ging und das Publicum unbefriedigt das Haus verließ. Devrient, den ich in mein Haus genommen hatte, lag mehre Tage bei mir lebensgefährlich nieder. Seine Natur und die stärksten Mittel

retteten ihn, sodaß er nach einiger Zeit sein Gastspiel fortsetzen konnte. Er trat als Lear wieder auf und führte diese angreifende Rolle in seiner ganzen Genialität zu Ende. Der anwesende Müllner war von dieser Darstellung so ergriffen und begeistert, daß er sich den Kranz, den Devrient im Wahnsinn getragen, zum Andenken an diesen Hochgenuß erbat. Das Publicum ehrte den Meister durch ein lautes Lebehoch nach der Vorstellung im Theater, eine Ehre, die auch dem Künstlerpaare Wolff bei ihrem Gastspiele widerfuhr. Für die gastfreundschaftliche Aufnahme in meinem Hause und die Pflege in seiner Krankheit widmete mir Devrient bis zu seinem Tode die aufrichtigste Dankbarkeit, ein sprechendes Zeichen seiner Herzensgüte. Kam ich nach Berlin, so war er der Erste, der mich schnell aufsuchte und zu jeder Rolle, die ich von ihm zu sehen wünschte, selbst wenn er unpaß, bereit war.

Die Händel-Schütz, durch ihre dramatischen wie mimischen Darstellungen gleich berühmt, schloß durch Leistungen aus beiden Gebieten der Kunst auf meiner Bühne im Jahre 1819 ihre glänzende Laufbahn. In ihre stille Zurückgezogenheit, in welcher sie noch bis vor wenigen Jahren lebte, begleitete sie die ehrendste Anerkennung ihrer Zeitgenossen.

Ebenso kann man das Gastspiel Gerstäcker's (1824), eines der ersten Tenore, in welchem Gastspiel er Murney, Nadori, Johann von Paris, Max und Sargin gab, seinen Schwanengesang nennen, indem er hier mit seiner vollen Kraft zum letzten male sang; nur noch ein mal trat er in Kassel in der zum Geburtstage des Kurfürsten zum ersten male gegebenen Oper „Euryanthe" als Adolar auf, den er jedoch kaum zu Ende führen konnte. So schloß leider dieser von der Natur auf das reichste ausgestattete Sänger hier seine Kunstbahn, wo er seine erste Ausbildung genossen hatte. Im Beginn dagegen ihrer glänzenden theatralischen Laufbahn gab die Haitzinger-Neumann zu verschiedenen malen Gastspiele, von dem glänzendsten Erfolge begleitet, der einen Kreis von Verehrern, einen wahren Liebeshof von Minnesängern und fahrenden Rittern um sie scharte. Sie gab hauptsächlich im Bereiche des feinen und poetischen Lust-

spiels ihre Gastrollen, als: Isabella in den „Quälgeistern" („Viel Lärmen um nichts"), Baronin in „Stille Wasser sind tief" und „Das letzte Mittel", Präciosa, Franziska in der „Bezähmten Widerspänstigen" und andere. Ihre Schönheit, Grazie und Laune, ihr Anstand und feines, nüancirtes Spiel verschafften ihr nicht mit Unrecht den Namen der deutschen Mars. Ich vollende die Uebersicht der Gastspiele mit denen der beiden ersten tragischen Liebhaberinnen und Heldinnen jener Zeit, der Stich-Crelinger und der Sophie Müller, und mit denen zweier Sängerinnen, welche den Culminationspunkt der Kunst und des Rufs erreicht haben, der Henriette Sontag und der Nannette Schechner. Die Stich-Crelinger entfaltete zu zweien malen (1822 und 1827) in den Rollen der Donna Diana, Julie in „Romeo und Julie", Jungfrau, Isabella in den „Quälgeistern", Phädra, Maja, Schauspielerin in „Komm her" u. a., sowie Sophie Müller (1827) in denen der Jungfrau, Donna Diana, Semiramis und Olga den ganzen Zauber ihrer Kunst. Beide zeichnen sich aus durch eine vollkommen von aller Manier freie Rede, durch tiefe Wahrheit, hohen poetischen Schwung und durch das sorgfältigste Studium ihrer Aufgaben. Bei der Julie der Stich-Crelinger mußte das Orchester geräumt werden; in der Vorstellung der „Jungfrau" wurde die Müller mit Beifall überschüttet, welcher, als sie im Zuge des vierten Acts erschien, sie stürmisch begrüßte. Letztere wurde leider in der vollsten Blüte ihrer Kunst und Jugend der Welt durch den Tod entrissen, ein unersetzlicher Verlust! Durch sie, Sophie Schröder, Löwe und Anschütz stand damals das Trauerspiel in Wien auf einer vorher und nachher nicht erreichten Höhe.

Henriette Sontag sang (1825) während eines längern Gastspiels in der mit ihr einstudirten und zum ersten mal gegebenen Oper „Euryanthe", die Titelrolle vier mal, sowie die Rosine, Agathe, Bertha im „Schnee", Susanne und Prinzessin von Navarra. Aus ihrer ersten Anstellung in Prag und Wien kommend, gab sie, von mir eingeladen, hier ihr erstes Gastspiel, das der Anfang ihres Triumphzugs war. Wie sie Alles entzückte, wurde selbst der größte Feind der Oper, Müllner, ihr Bewunderer und besang sie. Hier wurde

sie von den hierher geeilten Directoren des königsstädter Theaters in Berlin durch damals große Anerbietungen gewonnen, mit denen ich zu meinem innigsten Bedauern nicht gleichen Schritt halten konnte. Sie und die Schröder-Devrient waren die ersten Darstellerinnen der Euryanthe, beide vollendet, sodaß Weber Keiner den Vorzug geben wollte, so verschieden ihre Leistungen waren. In der Euryanthe der Sontag prävalirte die Anmuth, Milde und Innigkeit, in der der Schröder die Kraft, Leidenschaft und Hoheit.

Nannette Schechner gab (1827) die Emmeline (zwei mal), die Vestalin (zwei mal), Agathe und Fidelio (zwei mal). Fidelio sollte ihre letzte Rolle sein; viele Zuschauer und Fremde konnten keine Plätze erhalten; ich bat sie dringendst am andern Tage den Fidelio zu wiederholen, der Ablauf ihres Urlaubs aber und die damalige Langsamkeit der Postwagen gestatteten dies nicht; da verehrte ich ihr einen Reisewagen, mit dem sie am Abend nach der Wiederholung sogleich fortfahren und durch schnelle Reise, Tag und Nacht, die verlorene Zeit wieder einbringen konnte, ohne den Urlaub zu überschreiten. In diesem Wagen hat sie noch längere Zeit ihre Kunstreisen zurückgelegt. Der Musik des „Fidelio", die öfters gehört werden muß, um ganz verstanden und gewürdigt zu werden, hat sie selbst in dem musikverständigen Leipzig zuerst den siegreichen Weg gebahnt. Wenn die Sontag durch die unvergleichliche Anmuth ihrer Stimme, Erscheinung und ihres Spiels, durch einen Alles bezaubernden Scherz mehr der komischen Musik, so errang die Schechner durch die Kraft und das Metall ihrer Stimme, durch hohen Schwung und Begeisterung der ernsten Musik die Herrschaft.

Sowie aus der vorstehenden Uebersicht der Künstler, ergibt sich ferner die oben angegebene Tendenz meiner Leitung aus dem Repertoir. Ich verweise hierbei auf die im fünften Abschnitt befindliche Zusammenstellung sämmtlicher Stücke, die auf allen vier Theatern unter mir gegeben worden sind. Diese Zusammenstellung vertritt zugleich das sogenannte stehende Repertoir meiner vier Directionen, welches Goethe als Dasjenige bezeichnet, was am wesentlichsten und bestimmtesten den Charakter und Standpunkt einer Bühne

bezeichnet. Ich ließ ein solches stehendes Repertoir der jedesmaligen öffentlichen Bekanntmachung des Repertoirs folgen. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, daß diese öffentlichen, jährlichen Bekanntmachungen des Repertoirs in Zeitungen, Tagebüchern und Almanachen hauptsächlich von mir ausgingen, zu dem Zwecke, die Qualität und Quantität der jährlichen Leistungen öffentlich darzulegen, wie ich überhaupt in Allem die möglichste Oeffentlichkeit liebte und bethätigte. Der verstorbene Dramaturg Klingemann empfahl bei Herausgabe seines Theateralmanachs als Modell für andere Bühnen meine jährlichen Repertoirsbekanntmachungen. Dieselben setzte ich bei allen meinen spätern Hoftheaterleitungen fort.

Nach den verschiedenen Gattungen des Dramas ergibt sich folgendes Verhältniß derselben während meiner leipziger Unternehmung: $^1/_8$ Trauerspiele, $^1/_8$ Schauspiele mit Inbegriff der metrischen Dramen, als „Tasso", „Iphigenie", „Nathan" u. s. w., $^3/_8$ Lustspiele, $^3/_8$ Singspiele; das recitirende Schauspiel nimmt $^5/_8$, die Oper $^3/_8$ des Repertoirs ein; das erste nimmt mit Recht die größere Hälfte in Anspruch, da es das Fundament der dramatischen Spiele ist, wozu auch noch kommt, daß das Schauspiel einen geringern äußeren Apparat erfodert und von Seiten der Darsteller weniger Hindernissen ausgesetzt ist. Im recitirenden Schauspiele nimmt die ernstere Gattung die kleinere, das Lustspiel die größere Hälfte ein; diese Eintheilung wird durch den Geschmack des größern Theils des Publicums bestimmt, welcher mehr zum Scherz als zum Ernst sich neigt, mehr belustigt als erschüttert sein will. Keine Gattung der dramatischen Spiele ist hintangesetzt, keine vorzugsweise begünstigt worden, am allerwenigsten kann man das Schauspiel zum Besten der Oper vernachlässigt nennen, sowie auf wenigen Repertoirs des Würdigen, Classischen im recitirenden Schauspiel so viel anzutreffen sein dürfte, als auf dem damaligen leipziger, indem auf jede Woche, bei viermaligem Spiele, in der Regel ein Stück dieser Gattung kommt. Wie sehr das Classische gefiel, beweist, daß Stücke ohne Prunk und äußern Aufwand als: „Donna Diana", „Des Leben ein Traum" u. a. Kassenstücke waren, was zu-

gleich für die Darstellung dieser Stücke im Geist und Stil, in welchem sie gedichtet, und für die Güte der Darstellung spricht.

In der Regel wurden jährlich 230 Vorstellungen und in jedem Jahre durchschnittlich 44 neue und neu einstudirte Stücke gegeben, eine Anzahl, die an sich, sowie in Vergleich mit allen andern deutschen und französischen Theatern von besonderer Thätigkeit zeugt. Man findet jetzt häufig in Theaterkritiken das Verdienst eines Theaterinstituts nach der Anzahl der Novitäten gewürdigt. Je mehr Novitäten, je verdienstlicher, je besser! Dies halte ich jedoch für die Kunst nicht vortheilhaft und zweckmäßig, indem die Gründlichkeit und Präcision der Darstellung dadurch nothwendig leiden muß, das Publicum ferner durch den sich immer wiederholenden Reiz der Neuheit verwöhnt wird und bald keine Repetitionen mehr sehen will, die doch am Ende der Probirstein eines Dramas wie einer Darstellung sind. Eine unausbleibliche Folge davon ist die, daß immer neue, ephemere und oberflächliche Stücke das Repertoir füllen und ältere classische Werke, die mehr Aufmerksamkeit und Nachdenken erfodern, verdrängen. Wo sollen auch endlich, bei der reichsten dramatischen Literatur, auf einen Monat vier und mehr gute neue Stücke herkommen!

Was ich hier gesagt, bezieht sich besonders auf wirkliche Kunstanstalten. Liegt einem Theater eine rein finanzielle Tendenz zu Grunde, so mag der Grundsatz: Je mehr Novitäten, je besser! mehr seine Anwendung finden.

Das Neue wurde meistens im Manuscript, schnell und gleichzeitig mit andern Bühnen, welche es zuerst aufführten, gegeben. Mehre Stücke erschienen zum ersten male auf der leipziger Bühne als Raupach's „Erdennacht“ (1820). Die Spohr'schen Opern: „Zemire und Azor“, „Faust“, „Jessonda“, „Der Berggeist“, erschienen, die meisten von ihm selbst dirigirt, in Leipzig und Kassel zum ersten male, wie auch „Der Vampyr“ von Marschner in Leipzig zuerst zur Darstellung kam. Ebenso wurde daselbst Weber's „Oberon“ 1826 zum ersten male in Deutschland und beinahe ein Jahr früher als auf

allen übrigen Bühnen aufgeführt, alles Beweise, wie deutsche Musik in Leipzig gepflegt wurde. Ich hatte mich bereits mit Weber vor seiner Reise nach London, wo „Oberon" unter seiner Leitung zur Darstellung kam, über die Aufführung desselben in Leipzig vereinigt. Auf dieser Reise kam er im Februar 1826 Abends spät nach Leipzig, wo wir noch eine lange Unterredung bis tief in die Nacht über die Art und Weise der Aufführung hatten, worauf am andern Morgen Weber nach London abreiste. Die Unterredung berührte unter Anderm die Elfenscenen, welche das Charakteristische der Musik dieser Zauberoper ausmachen und ihr einen eigenthümlichen Reiz verleihen. Diese Eigenthümlichkeit war so wahr und angemessen, daß selbst Mendelssohn und Nicolai im „Sommernachtsraum" und in den „Weibern von Windsor" einen Anklang an die Weber'sche Musik nicht vermeiden konnten. Diese Elfenscenen sollten nach Weber's Intention in Gesang, Spiel, Decoration und Costüm so zart, so duftig, so phantastisch als möglich gehalten werden, weshalb er die Elfenscene am Schlusse des zweiten Acts, mit allen Reizen einer südlichen, mondhellen Nacht ausgestattet, hinter einem Schleier dargestellt wünschte.

Von London aus, kurz vor seinem Tode im Juni 1826, schickte er mir die Partitur der Oper. Sie wurde mit großem Fleiß und vieler Anstrengung vorbereitet, mit den schönsten Decorationen von Ferdinand Gropius ausgestattet, als z. B. der Oberonshalle mit Liliensäulen und wasserspeienden Schwänen; das Meer bestand, wie in London, aus einer einzigen gemalten Decke, welche, hinter der weitgeöffneten Felsenhöhle, über die ganze Breite der Bühne ging und von den Seiten aus bewegt wurde. Die Besetzung (Rezia—Canzi, Hüon—Vetter) war selbst bis in die kleinen Schauspielrollen, Almansor und Roschana (Stein und die Miedke) vorzüglich. So erfreute sich die Oper des größten, allgemeinsten Beifalls in gleicher Weise wie „Der Freischütz". Hatte sich das Theater schon früher bei den Stücken „Freischütz", „Jessonda", „Rübezahl", „Turandot" u.a. sowie bei ausgezeichneten Gastspielen eines großen Besuches von Fremden zu erfreuen gehabt, so war dies bei „Oberon" noch in weit größerm

Maße der Fall. Die Oper wurde in der Zeit von ihrer ersten Aufführung am 23. December 1826, bis zum Schlusse meiner Unternehmung am 11. Mai 1828, 42 mal gegeben, etwas Außerordentliches für Leipzig, wobei mir allerdings zu statten kam, daß, wie oben gesagt, alle andern Bühnen so spät mit dieser Oper folgten.

Auch gedenke ich hierbei der Darstellung von „Turandot", von Gozzi und Schiller, welche in kurzer Zeit 16 mal das Haus füllte, ein Loos, dessen sich das Stück nicht überall erfreute. Ich gab demselben eine reiche Ausstattung, theils zu Ehren der beiden Dichter, theils weil der neu angestellte Decorationsmaler, der talentvolle Ferdinand Gropius, darin gleichsam sein Probe- und Meisterstück aufstellte; theils endlich, weil das chinesische Costüm ganz von dem aller übrigen Völker abweicht. Es wurden sonach zu der erfoderlichen Eigenthümlichkeit und Einheit Decorationen wie Costüme und zwar nach echten Quellen, als Macartney's „Reise nach China", neu gefertigt, welches Alles durch seine Vollständigkeit und Wahrheit ein interessantes Bild darbot. Ich benutzte dies Stück zugleich bei der Anwesenheit von Fürsten des königl. sächsischen Hauses in Leipzig, um statt der sehr gewöhnlichen Prologe eine andere sinnigere Huldigung darzubringen. Es wurde nämlich ein von mir gefertigtes und der Heldin des Stücks (welche bekanntlich die Lösung von Räthseln als Preis ihrer Hand aufgibt) in den Mund gelegtes Räthsel eingelegt. Es lautete also:

Wie heißt der Reif auf goldnem Grund,
Von grünen Blättern eng umranket?
Er deutet auf den schönsten Bund,
Der nie im Drang der Zeit gewanket.

In Nacht und Sturme welkt er nimmer,
Gepflegt von eines Gärtners Hand,
Der Wahrheit trennt von falschem Schimmer,
Von inn'rer Größe äußern Tand.

Der schöne grüne Reif verbindet
Ein Volk mit seinem Fürstenhaus,
In dem sein höchstes Glück es findet;
Des Reifes Namen, sprich ihn aus.

Das Publicum fand schnell des Räthsels Lösung: Rautenkranz, und vereinte sich zu einem lauten Jubel. Ebenso wie auf „Oberon" und „Turandot" wurde auf gute Stücke, oft auch mit Hintansetzung des pecuniären Interesses, die meiste Mühe und zugleich große Kosten verwendet, theils um sie auch im Aeußern würdig auszustatten, theils um durch das Aeußere auch für das Innere anzuziehn und so ihnen ein größeres Publicum zu verschaffen. Demgemäß erhielten „Macbeth", „Götz", die Trilogie „Wallenstein", „Jungfrau", „Sappho", „Käthchen von Heilbronn", „Axel und Walburg", „Die Tochter der Luft" u. a., sowie die Opern „Die Vestalin", „Zauberflöte", „Aschenbrödel", „Freischütz" ,Jessonda", „Der Berggeist", „Die bezauberte Rose" u. a. eine geschmackvolle und vollständige Ausstattung.

Der gelehrte Kritiker Böttiger in Dresden sagte in der augsburger „Allgemeinen Zeitung" bei Gelegenheit der 1823 im Beisein der Königin Karoline von Baiern nebst ihren Prinzessinnen Töchtern und dem Kronprinzen Friedrich August von Sachsen gegebenen Vorstellung der „Aschenbrödel": „Sie wurde mit einem Aufgebot von Scenerie und Decorationen gegeben, die der Direction die huldreichsten Beifallsbezeigungen und die Einhändigung eines kostbaren Brillantrings erwarben." Es erfreute sich das Theater im Jahre 1827 einer gleichen Anwesenheit vieler hohen Herrschaften, die sich zu einem Familienkreise auf acht Tage hier versammelt hatten und aus J. M. der Königin Karoline von Baiern, aus dem Prinzen und der Prinzessin Johann von Sachsen, dem damaligen Kronprinzen und der Kronprinzessin von Preußen, der Erzherzogin Sophia von Oestreich, dem Großherzoge von Weimar und dem Herzoge von Braunschweig bestanden. Bei dieser Gelegenheit ward mir zum ersten male das Glück, meinen spätern allergnädigsten

Herrn, den König von Preußen, zu sprechen und von Demselben die schmeichelhafteste Versicherung der Zufriedenheit mit den Darstellungen in Leipzig, namentlich mit „Medea" von Grillparzer und „Oberon" von Weber, zu erhalten. Dies mag wol zu meiner spätern Anstellung in Berlin eine Veranlassung geboten und dazu beigetragen haben.

Die besagten höchsten Herrschaften beehrten täglich und zwar die Vorstellungen „Oberon", „Die weiße Dame", „Medea", „Donna Diana", Weber's, Gedächtnißfeier nebst einigen kleinen Lustspielen mit ihrer Gegenwart, welchen Vorstellungen ich mir in jedem Sinne höchst kostbare Andenken von J.J. M.M. der Königin von Baiern und dem Könige Friedrich August I. von Sachsen verdanke; das von Letzterm erhaltene ist mir ein um so theureres Vermächtniß, als es mir von dem hohen Geber wenige Tage vor seinem Ende bestimmt wurde. Kurz nach jenen festlichen Tagen folgte die tiefste Trauer; der Tod des Königs zerriß ein Band, das über 50 Jahre durch Liebe und Ehrfurcht das sächsische Volk mit einem so weisen als gerechten Herrscher verbunden hatte. Das Theater wurde auf vier Wochen geschlossen.

In dem Bisherigen wurde gesagt, welche Rücksicht und Sorgfalt ich der Aufstellung des Repertoirs und der Besetzung, Einrichtung und Ausstattung der Stücke schenkte. Bei dieser Gelegenheit bemerke ich, daß nach dem Tode des Regisseurs Wohlbrück (1822), wo das leipziger Theater vollständig organisirt und wo ich mit dem ganzen Theaterwesen innig vertraut war, ich an der Wahl, Durchsicht, Einrichtung, Besetzung und Vorbereitung der Stücke zur Darstellung noch einen größern, unmittelbarern Antheil als früher nahm, ja große classische Stücke und große Opern selbst in Scene setzte. Dies letztere, welches in der Kunst besteht, der Seele des Gedichts Körper, schöne Gestaltung und kräftiges Leben zu geben, wurde mir viel leichter, weil ich bei der genauen Vorbereitung im Innern wie Aeußern mir ein so klares, in allen Theilen zusammengreifendes Bild von der Handlung gemacht hatte, daß dasselbe mehr *vor* als in mir stand. Ich schmeichle mir durch

dies Alles, welches freilich viel Thätigkeit erfodert und bei ganz großen Theatern und Geschäftskreisen Einer Person kaum möglich ist, zu umfassen, zur Einheit des Ganzen viel beigetragen zu haben. Die erwähnte Kunst, in Scene zu setzen, ist so schwierig als wichtig; es setzt beim Anordner Einsicht und Erfahrung sowol als lebhafte Einbildungskraft voraus, um die Handlung zu gestalten und zu vergegenwärtigen. De la Vigne setzt auf die mise en scène den größten Werth, und macht von ihr die Illusion des Zuschauers und den Erfolg eines Stücks abhängig.

Endlich darf das leipziger Theater unter mir, bei der Vergänglichkeit der Werke der Schauspielkunst, sich wol auf die Zeugnisse solcher Zeitgenossen berufen, die durch ihre Einsicht, ihren Kunstsinn, durch ihren Standpunkt über allen Parteien, durch ihr Gewicht endlich in der gelehrten und Kunstwelt sich auszeichnen. „Wer den Bessern seiner Zeit genügt, der hat gelebt für alle Zeiten.“

In der „Zeitung für die elegante Welt“, dem damals ersten belletristischen Blatte, von Spazier und Mahlmann begründet, von Methusalem Müller fortgesetzt; in der „Abendzeitung“ von Winkler, dem „Kunstblatt für Theater und Musik“ von Wendt, der augsburger „Allgemeinen Zeitung“, „Leipziger Allgemeinen Zeitung“ und dem „Morgenblatt“ endlich haben sich Amadeus Wendt, Böttiger (in Dresden), Mahlmann, Rochlitz, Methusalem Müller, Winkler auf das ausführlichste darüber ausgesprochen, wie das leipziger Theater unter mir durch sein Personal, sein Repertoir, seine Frische und Poesie, sein Leben und Zusammenspiel, durch die schöne und zweckmäßige Ausstattung der Stücke sich auf das vortheilhafteste ausgezeichnet und die Anfoderungen der Bessern und Kunstsinnigen auf das vollkommenste befriedigt habe. Die vorzüglichsten encyklopädischen Werke, als das von Brockhaus und Pierer, sagen unter dem Artikel Küstner „wie das leipziger Theater von Küstner zu einer so bedeutenden Höhe erhoben, daß es mit vollem Rechte zu den ersten Bühnen Deutschlands gezählt wurde“, sowie unter dem Artikel Leipzig: „das leipziger Theater

feierte unter der Direction Küstner's von 1817 — 28 seine Glanzperiode".

Von den bekannten Dramaturgen und Theaterkennern: Klingemann, Blümner, Gehler, Holbein, habe ich die vielfachste Anerkennung meines Strebens nach dem Besten und Höchsten bei vielen Gelegenheiten privatim und öffentlich erhalten. Was Klingemann in dieser Beziehung in seinen „Reisebildern" über mich gesagt, habe ich oben angeführt, wo ich von den Erfodernissen eines guten Theatervorstandes und den Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen, gesprochen. Goethe, der allerdings mein Theater nicht gesehen, weil er Leipzig zu dieser Zeit nicht besuchte, hat sich schriftlich und mündlich auf das theilnahmvollste an meinen Bestrebungen ausgesprochen und, wo es galt, mich mit Rath unterstützt. In einer Unterredung mit mir äußerte er sich namentlich dahin, daß, wenn auch nicht für das prosaische Conversationsstück, doch für das höhere poetische Drama ein Vorwärtsschreiten der Schauspielkunst in neuerer Zeit stattgehabt. Kurz vor seinem Tode verehrte er mir Retzsch's „Skizzen zu Faust" mit Zuschrift zum Andenken, ein hochehrendes Zeichen von diesem großen Dichter. Schiller, der schon 1805 starb, habe ich leider nicht gekannt, wol aber Kotzebue, der von Rußland nach Deutschland gekommen, im Jahre 1818 Leipzig berührte und bei seiner Durchreise der Vorstellung der damals neuen Oper „Der Bergsturz von Goldau", mit Musik von Weigl, beiwohnte. Mit vielem Beifall war nicht lange vorher das Schauspiel „Das Taschenbuch", das letzte Stück, das Kotzebue für die Bühne lieferte, gegeben worden. Des reichen Betrags des dafür erhaltenen Honorars gedenkend, bot er mir an, ein Stück für die leipziger Bühne zu schreiben. Die Oper „Der Bergsturz" spielte nämlich kaum den Abend aus, es konnte jedoch wegen der darin vorkommenden Maschinerie, welche die ganze Bühne einnahm, nichts dazu gegeben werden; infolge dessen bot er mir an, ein Stück zu schreiben, das vor dem Vorhang spiele und sonach zu dieser Oper gegeben werden könne; im Augenblick hatte er dafür ein Sujet gefunden, ein Beweis seiner berühmten, unerschöpflichen Er-

findungsgabe, die man leider jetzt in Deutschland so sehr vermißt. Seine bald darauf erfolgte Ermordung in Manheim durch den schwärmerischen, fanatischen Jüngling Sand verhinderte die Erfüllung seines Versprechens.

Selbst von Müllner erhielt ich ausgezeichnete Anerkennung, obwol er wegen seiner heftigen Polemik, mit der er auf das berliner Theater, das Theater überhaupt und auch auf das leipziger schmähte, ebenso bekannt ist als durch seine dramatischen und andern Werke. Seine Feindschaft gegen das leipziger Theater rührte daher, daß er nach seiner schriftlichen Aeußerung an seinen Freund Blümner bei der Errichtung des leipziger Theaters nicht als Dramaturg angestellt worden war. Dieser seiner feinseligen Gesinnungen gegen mich ungeachtet gab er mir in folgender Weise die größte Genugthuung. Von dem Nachtheile einiger Längen im vierten und fünften Acte für die Darstellung der „Albaneserin" überzeugt, machte ich mehre Abkürzungen und Veränderungen, die diesem schwer zufrieden zu stellenden Dichter so zusagten, daß er sie in der Beilage zur neuesten Ausgabe der „Albaneserin" allen Directionen empfiehlt und hinzufügt, wie ich meine Erfahrungen von der theatralischen Wirksamkeit scharf abschneidender Actschlüsse gegen seine Poetenlaune geltend zu machen gewußt hätte. Er schrieb ferner über die Darstellung der „Albaneserin" in Leipzig: „Jede dramatische Dichtung will in demjenigen Stile dargestellt sein, in welchem sie gedacht ist; dieser Foderung wurde in der Darstellung vollkommen entsprochen. Alles, was scenische Einrichtung heißt, hat mir musterhaft geschienen." Er erklärte in mehren Blättern die Darstellung der „Albaneserin" auf der leipziger Bühne für die vollkommenste und bekannte, daß er hier zuerst ein Stück von sich mit ungestörtem Vergnügen gesehen habe. Etwas Verbindlicheres kann mir, namentlich von einer solchen Seite, nicht gesagt werden.

Auch von Raupach, einem der vorzüglichsten und fruchtbarsten Theaterdichter der neuern Zeit, erhielt ich mannichfache Zeichen von Wohlwollen und Anerkennung, und stand überhaupt mit ihm in Leipzig und später in einem literarischen und freundschaftlichen

Verkehr. Seine Fruchtbarkeit wurde nicht einmal von der Kotzebue's übertroffen. Letzterer schrieb 98, Raupach 101 Stücke. Er wurde durch seine „Fürsten Chawansky", zuerst in Wien, durch seine „Erdennacht", zuerst in Leipzig gegeben, auf der deutschen Bühne eingeführt. „Die Erdennacht" wurde nach einer von mir gemachten und vom Dichter genehmigten Bearbeitung am 10. November 1820 gegeben, welche Bearbeitung später in Weimar und Berlin beibehalten wurde, an welchem letztern Orte P. A. Wolff das Stück in Scene setzte, nachdem er sich in Leipzig von dessen poetischem Inhalt überzeugt hatte. „Die Fürsten Chawansky" wurden in Leipzig in Raupach's Gegenwart, dem das Publicum ein lautes Lebehoch nach der Darstellung brachte, zu seiner vollkommensten Zufriedenheit gegeben, die er mir und der Darstellerin der Sophia (die Miedke) in den wärmsten Ausdrücken bezeigte. Ein Zeichen meiner Hochschätzung seines Talents brachte ich ihm dadurch, daß, wie aus der Zusammenstellung der Stücke im fünften Abschnitte hervorgeht, auf den von mir geleiteten Bühnen 30 seiner Stücke gegeben wurden, eine Anzahl, die nur von der der Kotzebue'schen übertroffen wurde, von welchem 44 Stücke aufgeführt wurden.

Mit großem Vergnügen gedenke ich auch des Generalintendanten Grafen Brühl. Er kam kurz nach Eröffnung des Stadttheaters mit dem an Theatererfahrungen so reichen Hofrath Esperstedt nach Leipzig und wohnte mehren Vorstellungen classischer Stücke und namentlich der des damals neuen Lustspiels „Donna Diana" bei. Er suchte mich, der ich mich noch nicht seiner persönlichen Bekannschaft erfreute, auf und theilte mir mit, wie er durch die gesehenen Vorstellungen, sowie durch die Ausstattung derselben angenehm überrascht worden wäre, welche Aeußerung von diesem Kenner des Innern und Aeußern des Theaters mir nur höchst erfreulich sein konnte. Später standen wir hauptsächlich in Betreff der Costümirung, welche Kunst er so gründlich kannte als mit Geschmack anwendete, in häufigem, schriftlichem Verkehr, und so oft ich in Berlin war, kam er mir und meinen Wünschen, ein oder das andere Stück zu sehen, mit Gastfreundschaft entgegen. Er war von

einer Humanität, die mit der Schroffheit und Blasirtheit der Neuzeit verloren geht.

Endlich muß ich noch dreier hohen Gönner gedenken, die das leipziger Theater besonders liebten und verehrten, und ihm davon nicht gewöhnliche Beweise zu Theil werden ließen. Es waren der damals regierende Herzog Friedrich von Sachsen-Altenburg nebst der herzoglichen Familie, der preußische Feldmarschall Graf von Kleist-Nollendorf und der östreichische Generalfeldmarschall Fürst Karl Philipp von Schwarzenberg. Der Erstere, welcher in dem fünf Meilen von Leipzig entfernten Altenburg residirte, abonnirte sich auf eine Loge im leipziger Theater und besuchte häufig dasselbe. Die herzogliche Familie kam zu Wagen — die Eisenbahn existirte damals noch nicht — zur Vorstellung nach Leipzig und fuhr nach derselben in der Nacht wieder nach Altenburg zurück. Es zeugt von einer besondern Liebe für die theatralische Kunst und von einer besondern Anziehung des Theaters, zehn Meilen zu machen, um einer Vorstellung beizuwohnen.

Der Graf Kleist, der damals das Generalcommando der Provinz Sachsen führte und in Merseburg sich aufhielt, war ein enthusiastischer Freund des leipziger Theaters und kam zum Besuche desselben wöchentlich ein oder zwei mal vom nahen Merseburg nach Leipzig. Auf das wärmste bezeigte er mir öfters, welchen ganz vorzüglichen Genuß er an den Vorstellungen und Künstlern fände; ein feiner, sinniger Kunstkenner nahm er an classischen Stücken, wie „Donna Diana", „Das Leben ein Traum", den regsten Antheil; nur darüber ließ er sich oft in bittere Klagen aus, daß die schlechten Wege von Merseburg nach Leipzig, welche Städte damals nicht einmal durch eine Chaussee verbunden waren, ihm das Theatervergnügen verbitterten.

Der dritte Gönner, der Fürst Schwarzenberg, hielt sich damals, wie bekannt, um die Pflege des Dr. Hahnemann zu genießen, in Leipzig auf; die meisten Abende brachte er im Theater zu, und seine Witwe, die Fürstin, versicherte mir nach seinem im Jahre 1820 in Leipzig erfolgten Tode, daß er seine letzten frohen Stun-

den im Theater verlebte. Merkwürdig genug wurde seine Leiche am 19. October 1820, an demselben Tage, wo er 1813 siegreich in die Thore Leipzigs eingezogen, aus demselben abgeführt. Ihr folgten sein Waffengefährte, der obenerwähnte Graf Kleist und der Baron von Prokesch von Osten, damals Adjutant des Fürsten. Mit Letzterm habe ich mich oft der merkwürdigen Tage der Schlacht bei Leipzig und spätern frohen Stunden während des Aufenthalts des Fürsten daselbst erinnert. Auch der bekannte Oberst Gustafsson (der frühere König Gustav IV. von Schweden) hielt sich zur Zeit meiner Direction in Leipzig zu mehren malen auf, und besuchte öfters das Theater und zwar meine Loge, wo er sich einen Platz, ungesehen vom Publicum, wählte. Einst besuchte er die damals neue und großes Aufsehen machende Oper „Der Freischütz". Bei der Erscheinung des Samiels fragte er mich, wer das sei; ich erwiderte: das böse Princip, mit einem Wort, der Teufel. In demselben Augenblicke ergriff er, ohne ein Wort zu sagen, seinen Hut und eilte mit zwei Schritten aus der Loge, die er nie wieder betrat. Es ist dies allerdings ein Beleg für Die, welche ihn des Aberglaubens und Hanges zu allem Abenteuerlichen und Bizarren beschuldigen wollen.

Nachdem ich der vielfachen Zeichen der Anerkennung und Theilnahme gedacht, muß ich noch eine Vorstellung erwähnen, welche von den Mitgliedern des Stadttheaters gegeben und vom Oberhofgerichtsrath Blümner geleitet worden war. Ich erhielt dadurch einen Beweis von Achtung und Liebe, der den Eindruck der tiefsten Rührung, des innigsten Dankgefühls in mir hervorbringen mußte und den ich stets mit Recht unter die ehrendsten Genugthuungen zählen werde, die mir für meine Bestrebungen im Gebiete der theatralischen Kunst geworden sind. Diese Feier wurde auf eine so geistige, sinnige Weise begangen und hatte nicht nur ein blos für diesen Tag berechnetes, vorübergehendes, sondern durch seine Beziehungen auf die Geschichte der deutschen Bühne vielmehr bleibendes und allgemeines Interesse, sodaß ich glaube,

Das, was die „Abendzeitung" darüber sagt, als einen Beitrag zur Theatergeschichte anführen zu können. *)

„Am 25. November 1822 hatten die Mitglieder der hiesigen Schauspielergesellschaft eine Privatvorstellung zur Geburtsfeier ihres Directors, des Herrn Hofraths Dr. Küstner, veranstaltet. Vor einer dazu besonders eingeladenen ausgewählten Gesellschaft wurden bei reich erleuchtetem Hause zuerst drei Stücke zum ersten male aufgeführt: «Die Freistatt» von Houwald, «Die Geschwister» von Goethe und die Operette «Zwei Worte oder das Haus im Walde». Hierauf folgte ein vom Oberhofgerichtsrath Blümner gedichtetes Festspiel, dessen Inhalt wir unsern Lesern mit wenigen Worten mittheilen.

„Man erblickt vor den Schranken eines Theaters einen Kreis von Herren und Damen, die zu der Festlichkeit versammelten Zuschauer andeutend. Der Prologus (Herr Stein) tritt in den Kreis, begrüßt die Anwesenden als Kunstgenossen und man erfährt, daß sie erschienen sind, dem Führer der Kunstanstalt ein Denkmal der Achtung und Liebe zu geben, das man mit Nachsicht aufnehmen solle, da es ohne große Vorbereitung aus dem Stegreif entstanden sei. Der Director, von zwei Schauspielern begleitet, tritt herein, dargestellt durch Herrn Reinecke. Er fragt umsonst, was diese

*) Ich erlaube mir, in dieser Schrift zuweilen aus Büchern, Blättern und Schreiben Stellen zu citiren. Zur Vermeidung jeder übelwollenden Auslegung sei bemerkt, daß diese Citate nur bekannten und geschätzten Werken und Blättern oder Schreiben gewichtiger Männer entlehnt sind. Ueberhaupt hatten die frühern in weit geringerer Anzahl existirenden Blätter einen andern Charakter als die meisten der Neuzeit. So genossen zum Beispiel die belletristischen Journale: „Zeitung für die elegante Welt", „Abendzeitung" und „Morgenblatt" einer allgemeinen Autorität, gleich den Literaturzeitungen, und wurden als unparteiisch anerkannt, um so mehr, als die in denselben enthaltenen Artikel meist mit dem Namen des Autors bezeichnet waren. Neuerdings, nach einer aus Frankreich und England überkommenen Sitte, haben beinahe alle Blätter eine Farbe und gehören einer oder der andern Partei und Meinung an, sodaß sie weniger den Charakter einer allgemeinen Geltung und Autorität tragen. Nur der hinzugefügte Namen des Verfassers von den Artikeln kann eine Ausnahme begründen.

Anstalten bedeuten. «Das sind Zuschauer», spricht der Prologus, «die haben sich das Wort gegeben, stumm zu bleiben, wie es Zuschauern ziemt. Ich allein habe das Recht zu reden, bis dieser Vorhang aufrollt, denn ich bin der Vor- und Zwischenredner, Prologus.» Er weiset hierauf dem Director einen Ehrenplatz an und läßt auch die Uebrigen Platz nehmen. Während dies geschieht, wirft er den Mantel ab, besteigt, als Bühnenherold costümirt, eine Estrade und hält dem Director eine Anrede in Jamben. Er schildert ihm, wie man es anerkenne, daß er bemüht sei, der Künste edelste zu pflegen und die Schöpfungen der größten Meister in würdiger Gestalt erscheinen zu lassen, und wie man sich vereint habe, ihn an seinem Lebensfeste durch ein buntes Spiel zu ergötzen. Wol möchte man dies, mit den biedern Alten, ein Mischspiel nennen; denn es solle aus den letzten drei Jahrhunderten ein Bild der Schauspielkunst geben, und wie sie sich seitdem gestaltet habe. Er beginnt nun den Anfang deutscher Schauspielkunst zu schildern, und wie sie zuerst in roher Nachahmung gemeiner Wirklichkeit, in Processionen und Mummereien zur Fastnachtszeit bestanden. Da sei der wackere Hans Sachs erschienen, gleich geschickt, die Feder wie die Pfrieme zu regieren. Das Leben seiner Zeitgenossen habe klar vor seinem Blicke gelegen, sein Geist sei mit Witz und Schalkheit ausgestattet, sein Herz voll Frömmigkeit gewesen. Ihm danke die Schauspielkunst die bessere Form. Darum beginne man billig den Reihen mit einem Wort des biedern Meistersängers, betitelt «Die Witfrau mit dem Oelkruge».

„Jetzt hebt sich der Vorhang des kleinen Theaters im Theater, und das erwähnte Hans-Sachs'sche Drama wird, so wie er es geschrieben hat, förmlich dargestellt. Man sieht die arme Witfrau, von Madame Miedke ganz im Geiste des altdeutschen Poeten wiedergegeben, die beiden Söhne am Arme, hierauf den hartherzigen Schuldherrn (Herrn Brand), dann den eigennützigen Juristen (Herrn Fischer), zuletzt den Propheten (Herrn Thieme), welcher der Witwe den Rath gibt, mit Vertrauen auf Gott von den Nachbarn leere Gefäße zu borgen und mit ihrem Oelkrüglein anzufüllen.

Die Knaben holen die Gefäße, das Wunder geschieht, sie dankt erfreut dem zurückkehrenden Propheten für ihre Rettung, und das kleine Drama schließt mit einer frommen Gruppe. Man wird uns kaum glauben, wenn wir versichern, daß dieses dreihundertjährige Theaterstückchen, im einfältig-herzlichen Tone alterthümlicher Ehrsamkeit, nicht allein eine vollkommen gute Wirkung machte, sondern sogar manche Thräne der Rührung entlockte.

„Der Prologus nimmt nun wieder das Wort. Er schildert, wie die deutsche Schauspielkunst, in Hans Sachs' Werken so schlicht begonnen und, dem Pfade der Natur und Wahrheit getreu, nie des Zwecks verfehlt habe; aber später, statt sich ihrer Vollendung zu nahen, bald zu Schwulst und Unnatur zurückgekehrt sei. Poesie und Mimenkunst, die miteinander steigen und sinken, wären im 17. Jahrhundert auf roh gezimmerten Gerüsten in Haupt- und Staatsactionen ausgeartet. Man wolle vergönnen, zur Kurzweil auch ein Bild aus dieser Zeit vorzuführen, in welchem Magister Veltheim, Principal des ersten mehr geregelten Schauspielervereins, erscheinen werde. Nachdem der Vorhang aufgerollt ist, erblickt man in einer Bauernstube einen Hanswurst, durch Herrn Koch höchst ergötzlich dargestellt. Er studirt auf- und abgehend eine Rolle zu einem Stück in Versen. Hierauf tritt ein junger Mensch (Demoiselle Böhler) herein und fragt nach dem Principale, dem Magister Veltheim (Herrn von Ziethen), welcher in Allongenperücke, Degen und fantastischem Anzuge erscheint, den Tressenhut ablegt und mit hochmüthiger Suffisance den jungen Menschen um sein Begehren fragt. Dieser entdeckt ihm den Wunsch, sich in seiner weltberühmten Komödiantentruppe aufgenommen zu sehen. Ein paar Schmeicheleien machen den Herrn Magister geschmeidig. Er gibt ihm gute Lehren und fragt, ob er mehr Lust bezeige zur Tragödia oder mehr zur Komödia. Zu ersterer brauche er Memoria, zur letztern Witz, weil das Meiste ex tempore gesprochen werden müsse. Zu Darstellung des Tragischen zeigt sich der Knabe ungeschickt, obwol der Principal mit seinem ersten Heldenspieler (Herrn Jerrmann) ihm in schwülstigen Alexandrinern eine Scene unter

geschraubten convulsivischen Bewegungen vorspielt. Er gibt ihn hierauf in die Lehre des Hanswursts, den er ihm unter dem Ehrentitel Courtisan oder Pickelhäring vorstellt. Da geht die Sache besser. Der Courtisan will einen kranken Bauer vorstellen, der seinen Knecht in die Stadt gesandt hat, um Wein zu holen. Der Knecht hat die Flasche halb ausgetrunken, und soll sich nun gegen den Bauer geschickt herausreden. Der Junge redet sich wacker heraus. Es gibt eine höchst belustigende Scene. Der Principal, erfreut über das neu acquirirte Talent für die Komödie, engagirt den Knaben, der zuletzt auf der Bühne bleibt und mit einer gereimten Apostrophe an die Zuschauer schließt.

„Die deutsche Bühne — fährt nun der Prologus fort — war auf diese Weise und durch ein Heer von Reimern im Singspiele, meist entlehnt aus Welschland, die durch erborgte Melodien die eigene Blöße zu bedecken meinten, in so tiefe Schmach gesunken, daß sie, von Fürsten kaum geduldet, vom rohen Volke als Kurzweil nur belacht ward.

„Da versuchte es eine Frau von männlich festem Sinne, Frau Neuberin *), die Ehre des Vaterlands zu behaupten; und ob es ihr zwar nicht gelang, das Ziel zu erreichen, so schützten sie doch ihr Talent und Muth, sowie der Name ihres großen Gönners vor Vergessenheit.

„Nun beginnt die dritte Abtheilung des Festspiels. Wir sehen Gottsched und Frau Neuberin (Herrn und Madame Genast) im vertraulichen literarischen Gespräch bei einem Schälchen Kaffee auf dem Sofa sitzen und sich gegenseitige Höflichkeiten sagen, er ihr wegen ihres Talents, sie ihm wegen des guten Geschmacks, der durch seine Uebersetzungen französischer Stücke auf das Theater gekommen sei. Da tritt Lorenz, der Diener der Neuberin, im Costüm des Harlekin auf (Herr Koch) und bringt das Manuscript eines Lustspiels von einem jungen Studirenden, Namens Lessing. Gottsched rühmt den jungen Dichter als einen offenen Kopf, doch, meint er, spuke in demselben zu sehr der engländische Geschmack. Der Dichter Shakspeare habe ihn mit seinen Anstößigkeiten und

*) Neuberin bezeichnet die damalige Zeit.

unzierlichen Versen eingenommen. Er, Gottsched, wolle verhoffen, daß Frau Neuberin seinen theatralischen Arbeiten den Vorzug geben werde. Harlekin tritt abermals herein und bittet sich die Antwort für Herrn Lessing aus, der im Vorzimmer warte. Gottsched äußert Empfindlichkeit, die Harlekin mit gesalzenen Reden erwidert. Gottsched geberdet sich darüber wie ein Puterhahn, Frau Neuberin entfernt den Harlekin und es fällt ihr nicht schwer, den erzürnten Dichter zu beruhigen. Er räth, den Harlekin, als eine unnütze Personnage, von dem Theater zu bannen. Sie scheint halb einzuwilligen und bringt das Gespräch auf sein neuestes Product. Er holt das Manuscript aus der Tasche, und es wird eine Scene daraus mit dem Pathos und unnatürlichen Geberdenspiel damaliger Zeit declamirt. Gottsched, über den Vortrag der Künstlerin entzückt, blickt sie wohlgefällig an und sinkt mit einer Liebeserklärung zu ihren Füßen. Inzwischen hat sich Harlekin wieder hereingeschlichen und niest. Der erschrockene Liebhaber springt auf und der Vorhang fällt.

„«Die Bühnenkunst», fährt der Prologus fort, «hatte Raum gewonnen sich zu entfalten, doch der milde Sonnenstrahl des edlern Geschmacks drang noch nicht durch den Nebel, der die unbestimmten und schwankenden Gestalten des theatralischen Gefilds umhüllte. Jetzt aber trat ein seltener Geist hervor, der dem Talent in Wissenschaft und Kunst als Muster voranleuchtete. Lessing's Bilde wird nie der Lorbeer fehlen, so lange er deutschem Ruhme grünt. Ihm schloß sich Eckhoff als erster würdiger Menschendarsteller an, und endlich stieg die Morgenröthe deutscher Kunst herauf, als Shakspeare's Riesengenius verwandte Geister weckte. Mag denn», fuhr der Prologus fort, «in andeutenden Gestalten das Würdigste vorüberwallen, was diese Zeit erschuf.»

„Hier rollte der Vorhang wieder auf, und wir sahen Hamlet's Geist, Lady Macbeth, Nathan, Tasso, Klärchen, Posa, Johanna, Tell, Hugo, Camilla, Ahnfrau, Sigismund und Donna Diana stumm aber mit beredtem Geberdenspiel, durch leichte Andeutungen des Prologus erläutert, über die Bühne schweben. «Laß nun»,

schloß endlich der Prologus, «nach diesem Allen dir auch der Kinder stummen Dank gefallen!» Da hob sich ein dritter Vorhang und unter einem Baldachin von Blumen prangte auf hohen Stufen ein Altar; auf demselben loderte die Opferflamme, Genien umschwebten ihn unter sanften Harmonien und legten blühende Rosen zu der Flamme. Dann verwandelte sich der Altar in einen Rosenstrauch; aus ihm kroch ein kleiner lieblicher Genius mit dem Kranze der Huldigungen hervor. Er näherte sich dem Darsteller des Gefeierten, der, die Ehre von sich ablehnend, ihn zu dem rechten Manne wies. Der Prologus hob nun das Kind zu der Loge des Herrn Hofraths Küstner empor, der die festliche Gabe gerührt aus den Händen des Kindes empfing.

„Die Versammlung drückte die innigste Theilnahme an dieser höchst sinnigen, verdienten und in der Theatergeschichte unserer Stadt bis daher einzigen Festlichkeit durch lautes Beifallklatschen aus."

Außer diesem mir unvergeßlichen Zeichen von Anhänglichkeit wurden mir in den nächstfolgenden Jahren noch mehre gleich werthe dargebracht, deren ich bei dieser Gelegenheit gedenke. Im Jahre 1823 wurde der erwähnte Tag gleichfalls in einer Privatvorstellung durch einen Prolog mit sinnvollen Anspielungen auf den Stand der Schauspielkunst, von Wendt, und durch die erste Aufführung des von M. Collin übersetzten „Cid" gefeiert, dem am andern Tage, in einer öffentlichen Vorstellung der gleichfalls von der Gesellschaft heimlich einstudirte „Corsar aus Liebe", Oper von Weigl, folgte.

Im Jahre 1824 endlich empfing ich bei gleicher Gelegenheit von der Gesellschaft einen mit theatralischen Emblemen und einer Inschrift verzierten höchst geschmackvollen silbernen Pokal als ein Andenken und einen neuen unverkennbaren Beweis von Liebe und Achtung, die selbst aus den stürmischen, oft sich feindlich begegnenden Wolken des Theaterhimmels als ein freundliches Licht mir aufgingen.

Noch einige Worte füge ich über die erste und letzte Vorstellung des von mir geleiteten Stadttheaters, indem sie ge-

wissermaßen der Grund- und Schlußstein dieses Kunstbaues sind, hinzu.

Am 26. August 1817 wurde die Bühne mit einem Prolog und der Schiller'schen „Braut von Messina" eröffnet.

Die Einweihung durch ein Werk der tragischen Muse von einem classischen deutschen Dichter, das einen Eindruck des Großen und Mächtigen gewährt und durch das feierliche Auftreten des Chors die Feier des Tages noch erhöhte, fand die allgemeinste Billigung. Da der erste Eindruck, wie überall, von großer Wichtigkeit ist und oft für die Folge entscheidet, und da Manchem eine Rückerinnerung an diesen feierlichen Abend willkommen sein dürfte, so lasse ich unter mehren Stimmen, die sich über die erste und die nächstfolgenden Vorstellungen aussprachen, eine aus der „Zeitung für die elegante Welt", vom geschätzten Dichter und Kritiker A. Mahlmann, die Erzählung dieser Feier wiederholen:

„Die Eröffnung des Theaters geschah bei fast übervollem Hause durch einen geist- und sinnvollen, dem Orte und der Zeit wohlangepaßten Prolog, den der Regisseur der Bühne, Herr Wohlbrück, mit Bedeutsamkeit und Anstand vortrug, und der von den Zuhörern mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Hierauf folgte «Die Braut von Messina». Schon die Wahl dieses Stücks mußte, seines tiefen, innern Gehalts sowol als der mit der Aufführung nothwendig zu verbindenden, feierlichen Pracht halber, beifallswürdig scheinen. Ehe wir jedoch dieser Aufführung im Einzelnen gedenken, sei es uns erlaubt, den ergreifenden Totaleindruck zu bemerken, der durch die Leitung und Anordnung der Direction und Regie, sowie durch das treffliche Zusammenspiel der Schauspieler zu einem sinnvollen, bedeutungsreichen Ganzen bewirkt ward. Man konnte mit Recht die Vorstellung in dieser Hinsicht vorzüglich gelungen nennen. Indessen waren auch die Einzelheiten so beschaffen, daß sie fast durchgehends zu den frohesten Hoffnungen für die Zukunft berechtigten. Madame Steinau gab die Fürstin mit Energie, Adel und Würde. Sie zeigte sich besonders im Vortrage der längern Reden als denkende Künst-

lerin, welche den Sinn ihrer Rolle tief zu ergreifen versteht. Auch ihr Spiel war lobenswerth; am meisten gelungen aber wol da, wo die schrecklichen Wechsel des Glücks über die Mutter und Fürstin hereinbrechen. Neben ihr stand die Tochter Beatrice, von Fräulein Böhler dargestellt, als ein würdiger Sprosse dieses Helden- und Fürstengeschlechts. Sie verrieth durch ihr Spiel, daß, wie der Dichter sagt, «vom Edlen nur das Edle stamme». Hätte man vielleicht hier und da diesem Spiele eine beseeltere Innigkeit wünschen mögen, so muß man bedenken, daß jugendliche Bescheidenheit und Größe der Idee, welche die Künstlerin zu versinnlichen hatte, vor einem Publicum, das ihr noch fremd war, den Ausdruck des freiern, innigern Lebens wol beschränken konnte.

„Die beiden Brüder fanden in Herrn Löwe und Herrn Stein würdige Repräsentanten. Letzterer gab den Don Cäsar mit einer Vollendung, wie ihn Referent noch nie gesehen hat. Adel, Kraft und Innigkeit beseelte den Heldenjüngling überall, wo sein hohes Gemüth sich offenbaren mußte. Sein Spiel zeigte jene Leichtigkeit und Natürlichkeit, welche den Schauspieler im Darsteller gänzlich vergessen läßt, und sein höchst ausdrucksvolles Organ ließ die leisesten Nüancen der Rede den Zuhörern nicht verloren gehen. Vielleicht hätte sein Ton zuweilen weniger Weichheit haben können. Seine Leistungen wurden mit dem ermunterndsten Beifalle belohnt.

„Herr Löwe, als Don Manuel, drückte an mehren Stellen das schwärmerisch feurige Gemüth, die tiefe Innigkeit des Liebenden mit ergreifender Wahrheit aus, wenngleich hier und da das Geberdenspiel wol noch einige Mäßigung und Einfachheit wünschen ließ. Im Ganzen gewährte jedoch seine Darstellung ein edles und anziehendes Bild. Herr Wohlbrück sprach, als Führer des Chors der ältern Ritter, mit Nachdruck, Würde und wohlberechneter Betonung dessen, was der Dichter selbst so kraftvoll hervorgehoben hat, und Herr Neufeld (v. Zahlhas), als Führer der Jüngern, charakterisirte trefflich das Leidenschaftlichere seines Alters. Das Zusammensprechen des Chors gewährte größtentheils einen impo-

santen Eindruck. Die zur Handlung gehörige, bald einleitende, bald begleitende Musik, vom Herrn Musikdirector Friedrich Schneider componirt, erhöhte den Eindruck. Unter den neuen Decorationen zeichneten sich besonders die römische Säulenhalle und der Rittersaal, von Herrn Beuther gemalt, aus, welche einen höchst würdevollen Anblick gewähren.

„Am Schlusse der Vorstellung wurden Madame Steinau und Fräulein Böhler, sowie Herr Löwe und Herr Stein einstimmig vorgerufen. Auch brachte man allen Denen, welche zur Begründung dieses neuen Musentempels auf irgend eine Art mitgewirkt hatten, namentlich aber dem Director der neuen Bühne, Herrn Hofrath Küstner, für das bedeutende Verdienst, das er sich durch seine unermüdete Thätigkeit um dieselbe erworben hat, ein tiefempfundenes Lebehoch — und so verließ die Versammlung, vollkommen befriedigt, zum ersten male den Ort, wo die Hoffnung mit Recht für die Zukunft die erfreulichsten Genüsse ahnen läßt."

Ich füge noch hinzu, daß bei dieser ersten Vorstellung durch die Neuheit des Hauses und der Gesellschaft, durch den Antheil an dem eigenen Institute, durch die Festlichkeit der enggedrängten Versammlung die Spannung und die Erwartung beim Publicum wie beim Theaterpersonale zum höchsten Grade gestiegen war, und das Gelingen der Darstellung, wie Wendt im „Kunstblatte" sagt, einen fast nie empfundenen Eindruck hervorbrachte. „Die Braut von Messina", sowie die erste Opernvorstellung, welche das gleichfalls classische „Deutsche Opferfest" von Winter vorführte und einen gleichgünstigen Erfolg hatte, mußten wegen des zu großen Andrangs an den folgenden Tagen bei gleich vollen Häusern wiederholt werden.

Nächst der ersten Vorstellung gedenke ich nun der letzten.

Der letzte Tag war herangerückt, an welchem die wohlbekannten, den Zuschauern liebgewordenen Künstler noch einmal über die Breter gehen und dann für immer verschwinden sollten. Es war schon lange dies Ende besprochen, ja entschieden, doch, ich möchte

sagen, Niemand glaubte an die Unumstößlichkeit dieser Entscheidung. Eine Hoffnung, das Institut noch erhalten zu sehen, zeigte sich nach der andern, um, gleich Irrlichtern, ebenso schnell wieder zu verschwinden. So war der Schluß der Bühne nur erst kurz vorher zur völligen Gewißheit geworden, und so nahe vor uns getreten, mußte er Alle überraschen. Der **11.** Mai 1828 führte die letzte Vorstellung herbei. Mehres war schon vorausgegangen, was an die Flüchtigkeit des Irdischen gemahnt hatte. Einige Mitglieder waren schon von uns geschieden; ein elfjähriges, auf und außer der Bühne vielgeschätztes — Stein — war am Tage vor der letzten Vorstellung in der Blüte seiner Jahre gestorben, gleichsam als hätte er seinen Beruf bis zum Schlusse des Theaters erfüllen, es aber nicht überleben wollen. Den aus dem Tempel weichenden Musen schloß sich in hastiger Eile sein Leichenzug an.

Nichts Passenderes konnte daher wol zur letzten Vorstellung als das Calderon'sche Drama: „Das Leben ein Traum", gewählt werden, welches so sinnvoll andeutet, daß alles Schöne wie ein Traum verschwindet. Diese betrübende und erhebende Wahrheit, die aus dem herrlichen Gedicht spricht, fand das Publicum in der empfänglichsten Stimmung, sie aufzunehmen, sie zu würdigen. Wie so ganz verschieden war diese Stimmung von der bei der Eröffnung der Bühne. Damals wie jetzt, waren die Gemüther aufgeregt, gesteigert und dem Treiben des Alltagslebens enthoben; aber damals spannte sie Erwartung des Neuen, das da kommen sollte, damals erschütterte sie das gewaltige Schicksal der feindlichen Brüder, damals erfreute sie der glückliche Erfolg, die empfangene Hoffnung für die Zukunft. Jetzt erfüllte sie die Wehmuth, das durch elf Jahre als das Ihrige Liebgewonnene zum letzten male zu sehen, jetzt stimmte die poetische Moral des ruhigen mehr contemplativen Calderon'schen Stücks zum Ernste, zum Entsagen; jetzt trübte das Wohlgefallen am Spiele die Aussicht, es zu verlieren, die Zukunft war ungewiß und trübe, Alles wies an die Erinnerung an.

Als das Ende des Stücks sich nahete, als zum letzten male

der Vorhang aufrollte, der dann für immer die gern gesehenen Bilder verbarg und entzog, als die Genast am Ende des Stückes, von allen Kunstgenossen umgeben, vortrat, um in dem Epiloge von Wendt die letzten Worte des Abschieds auszusprechen, stieg die Wehmuth der Zuschauer bis zur höchsten Rührung, und Thränen in Vieler Augen sprachen die innigste Trauer aus. Als die Sprecherin verstummte, sank der Vorhang; aber noch ein mal mußte er in die Höhe, um das gesammte Personal zu zeigen, und Kränze und Blumen flogen auf die Scheidenden herab, wie auf die Gräber der Lieben. Noch ein mal empfing ich eine mir schon mehrmals zu Theil gewordene Auszeichnung; ein dreimaliges herzliches allgemeines Lebehoch wurde, wie der Redner sagte, mir, als dem Spender so vieler geistigen Genüsse, gebracht. Tief ergriffen, dankte ich für diese wie so viele Beweise von Liebe, die ich erhalten, nahm mit schwerem Herzen Abschied und bat um ein freundliches, dauerndes Andenken.

So ging das Institut, so ging dieser letzte mir unvergeßliche Tag zu Ende; aber, ich darf es der treuesten Wahrheit gemäß sagen, noch lange nachher sprachen viele Stimmen mündlich und schriftlich in allen Blättern, von hier wie von auswärts, die Worte der ehrendsten Anerkennung aus und beklagten den Untergang des Instituts. Ich muß diese allgemeine Stimmung als den einzigen, aber deshalb mir um so werthern Lohn für mein Streben festhalten.

Der Erwähnung der letzten Vorstellung folge zum Schlusse der artistischen Uebersicht des leipziger Stadttheaters der von mir gedichtete Prolog, der am 26. August 1827 den zehnten Jahrestag des leipziger Stadttheaters feierte. Es nahete damals schon das Ende meiner Unternehmung; der Prolog gedenkt desselben und wirft einen Blick auf die zehnjährigen Leistungen; deshalb sei ihm dieser Platz vergönnt.

Zwei Lustren sind verflossen seit dem Tage,
Wo euch, wie uns des neuen Tempels Halle

Zum ersten mal empfing. Erwartungsvoll,
In dichten stummen Reihen saßet ihr,
Und heftig pochte uns das Herz, als mit
Dem letzten Glockenschlag der sechsten Stunde
Sich langsam feierlich der Vorhang hob,
Und wir, die Fremden, vor den Fremden standen.
Wohl ziemet es dem ernsten Wanderer,
Wenn eine Strecke Wegs zurückgelegt
Und eine Höhe mühsam er erstiegen,
Noch einmal in das Thal zurückzublicken,
Das, von dem Abendlichte übergossen,
In klarer Ruhe ihm zu Füßen liegt,
Zu sehen, wo er recht, wo fehl gegangen,
Und den gemachten Weg zu überschau'n,
Der ihn durch üpp'gen Wiesengrund am Bach
Vorbei, der über tiefen Abgrund auf
Gefahrvoll schmalem Stege ihn geführt.
So mög' auch uns am zehnten Jahrestage
Vergönnt sein, flüchtig mit des Geistes Auge
Die lange Bahn noch einmal zu durchmessen! —
Bald wurden wir, die Fremden, euch befreundet;
Denn was führt schneller wol zusammen, als
Der hohen Dichtkunst Wort, das tief und wahr
Erfaßt und mit Begeist'rung ausgesprochen,
Mit Blitzeskraft dringt aus des Mimen Mund
In das empfängliche Gemüth des Hörers,
Wenn sie, Gefühl austauschend mit Gefühlen,
Gedanken wechselnd mit Gedanken aus,
In gleich empfund'ner Lust und Pein sich einen. —
In langem, feierlichem Zuge schritten
Der hohen Meister geist'ge Schattenbilder,
Der fremden, wie der unsern, Euch vorüber.
Der Wahnsinn Lear's, erzeugt durch schwarzen Undank,
Othello's Lieb' und blut'ge Eifersucht,
Von Afrikas Sirokko angefacht;
Das königliche Bild des stolzen Kaufmanns
Im bunten Zauberlicht der Poesie;
Das Liebespaar im Tod und Leben treu;
Des alten Hamlet's Geist, der klagend ruft

Den trägen Sohn zur blut'gen Rache auf;
Und Macbeth's Dolch, von Hexenmacht geführt
In Sturm und Mitternacht auf Duncan's Herz.
Des Briten riesigen Gebilden schlossen
Sich die des deutschen Dichterpaares an,
Das Hand in Hand auf Weimars Dichterflur,
Nicht kennend Eifersucht, nicht Groll und Neid,
Mit sinnig meisterhaft gewob'nen Kränzen
Thalia's hohen Tempel ausgeschmückt;
Und was das hohe deutsche Vaterland,
Das kühn sich messen darf mit jedem andern,
Von Lessing an bis zu des Tages Dichtern,
Was Spaniens, Galliens und Italiens Flur
An duft'gen, reichen Blüten uns gespendet:
Wir boten's euch mit Fleiß und Eifer dar,
Mit Nachsicht, Regsamkeit nahmt Ihr es auf!
Zu Melpomene's und Thalia's Worten
Erklangen der Euterpe Harmonien;
Doch hörtet ihr den süßen Tönen zu,
Die Mozart's, Weber's Genius erschuf,
Ihr überhörtet nicht die Rede, die
In Einfachheit nur durch sich selber wirkt,
Die in der Neuen wie der Alten Welt
Des Dramas ew'ge, feste Stütze bleibt.
So förderten, von euerm Rath belehrt,
Von Nachsicht für die Mängel unterstützt,
Von denen alles Irdische nicht frei,
Mit Fleiß und Liebe wir den schweren Bau
Vom tiefsten Grund aus, bis zur letzten Zierde,
Und unser ward der Mühen schönster Lohn,
Die eure, wie die allgemeine Achtung,
Die uns kein feindlich Wort entziehen kann!
So bleibt mir nichts, als euch den Dank zu bringen
Für eurer Huld und Nachsicht reiche Gabe.
Erhaltet sie uns, bis wir von euch scheiden,
Den Fernen schenkt ein freundlich Angedenken!

Ich schreite zur finanziellen Uebersicht meiner leipziger Unternehmung.

Die Erörterung, in wiefern die finanzielle Aufgabe zu lösen gelungen, ist leichter als die in Betreff der artistischen; die finanziellen Resultate liegen vor mir und können mitgetheilt werden, welches zu thun ich niemals Bedenken getragen. Vor Allem wird es hierbei darauf ankommen, wie meine Anstalt in finanzieller Hinsicht gestellt, wie belastet, wie bemittelt sie war und was sie zu leisten hatte.

Zu den Lasten gehört erstens der mir infolge des vergrößerten Schauspielhauses auferlegte bedeutende Zins von 3000 Thalern, inbegriffen das Concessionsgeld von 500 Thalern, eine allerdings die Unternehmung sehr beschwerende Summe. Erst im siebenten Jahre meiner Unternehmung wurde der Miethzins auf 1000 Thaler, und im achten der Kanon auf 250 Thaler herabgesetzt. Dessenungeachtet bürdeten diese Ausgaben meiner zehn bis elfjährigen Unternehmung eine Last von 23,625 Thaler auf.

Die Unzulänglichkeit des zum Bau des Schauspielhauses aufgenommenen Actiencapitals erlaubte nur den Schauplatz zu erneuern. Die Bühne, die Maschinerie und der Theil des Hauses, worin die Bühne gelegen, blieb derselbe und war ein mangelhafter. Dies nöthigte mich, eine Menge von Reparaturen und baulichen Veränderungen vorzunehmen, wovon ich nur folgende anführe: Die Verlegung der Treppen, die sonst, höchst unbequem und Platz nehmend, zur ersten Galerie von unten heraufführten, die besondern Zugänge zum Orchester, die sonst durch das Parket führten, die Setzung der eisernen Säulen im Parterrelogenrange statt der breiten, die Aussicht hemmenden Pfeiler; die Heizung des Schauplatzes, ein Magazin für Decorationen im Erdgeschoß, ein Portierlocale, die Ausfüllung des Stadtgrabens und die Anlegung des Theatergartens endlich, der sich freundlich dem Kranze von Anlagen um die Stadt anschließt.

Diese baulichen Veränderungen, welche dem Hause verblieben, kosteten 17,000 Thaler. Es wurde mir am Schlusse der Unter-

nehmung die Genugthuung, daß der von Seiten des Magistrats zur Uebernahme des Hauses Beauftragte erklärte, das Haus in einem bessern Stande zurückempfangen zu haben, als es mir übergeben worden.

Zu dieser Ausgabe kam noch hinzu, daß ich als erster Unternehmer eines stehenden Theaters in Leipzig genöthigt war, alle Inventarien an Büchern, Manuscripten, Musikalien, Garderobe und Requisiten, ja auch größtentheils an Decorationen, Möbeln und Maschinerie neu anzuschaffen, während an den meisten Theatern die Decorationen und die Maschinerie zum Hause gehören, welches auch jetzt nach meiner Unternehmung in Leipzig der Fall ist. Es kann den Sachkundigen nicht befremden, wenn ich die für sämmtliche angeschaffte Inventarien verwandte Summe auf 40,000 Thaler anschlage. *)

Bei Gelegenheit der Uebergabe der Decorationen an den Rath, deren Superinventar er nach der Taxe zu übernehmen hatte, gedenke ich folgenden drolligen Vorfalls. Wenn häufig bei dergleichen Uebergaben über den mangelhaften Stand der Gegenstände geklagt wird, so geschah es hier über die Reichhaltigkeit derselben. So bemerkte man namentlich mit Verwunderung unter den Decorationen drei Höllen, während eine doch für einen Theaterunternehmer genügte.

Zu den bereits aufgezählten Lasten meiner Unternehmung kommt endlich noch eine infolge der mir obliegenden Benefize an die Armen- und Theaterpensionsanstalt gezahlte Summe von 9655 Thaler.

---

*) Ich unterlasse nicht zu bemerken, daß ich am Schlusse meiner Unternehmung 1828 für die Inventarien an Decorationen, Möbeln, Maschinerie und Beleuchtungsgegenständen, die von zwei verpflichteten Taxatoren auf 10,167 Thaler taxirt, 7946 Thaler vom Rath, und für die Inventarien an Garderobe (14,097 Nummern), Requisiten (3174 Nummern), Musikalien (337 ausgeschriebene Partituren), Büchern und Manuscripten (1501 Bände), Textbüchern (32,386 Stück), Kassegeräthschaften und Rollen, welche sämmtliche Gegenstände in oben erwähnter Weise auf 23,777 Thaler taxirt, die Summe von 12,000 Thaler von der königlich sächsischen Generaldirection des Hoftheaters erhielt.

Der Schauplatz und Plafond waren durch neunjährigen Gebrauch finster und schmuzig geworden; die Beleuchtung, da eine solche in neuern Zeiten überall sehr vorgeschritten war, stach gegen die der meisten andern Theater in Deutschland ab; ebenso wurde eine Erweiterung der sehr engen Galerien, sowie zur bessern Aussicht eine gleichmäßige Setzung von eisernen Säulen im zweiten Range, gleich der im Parterrelogenrange, für die Bequemlichkeit des Publicums nöthig. Dies Alles machte eine neue Decorirung, Beleuchtung und überhaupt eine Renovation des Schauplatzes im Jahre 1826 nöthig, welche mir einen Kostenaufwand von 2192 Thalern verursachte. Alle benannten Summen, wodurch meine Unternehmung belastet wurde, betragen die allerdings große Summe von 92,472 Thalern.

Die bekannte große Handelskrisis im Jahre 1826, die sich über ganz Europa erstreckte, brachte dem Theater eine Mindereinnahme von 8000 Thalern unter dem Durchschnittsbetrage. Diesem unerwarteten Verluste gesellten sich schnell zwei andere hinzu, welche durch den Tod des Königs Friedrich August I. und der Königin Theresia, und den dadurch herbeigeführten zweimaligen Schluß des Theaters, der sich auf die Zeit von acht Wochen erstreckte und in die Ostermesse und in den Winter fiel, herbeigeführt wurden. Meine für richtig und billig befundene Schädenliquidation betrug 12,466 Thaler, wofür ich von Allerhöchster Gnade 5500 Thaler erhielt und mir sonach ein Schaden von circa 7000 Thalern verblieb.

Ergibt sich aus dem Bisherigen, welche Lasten und Unglücksfälle meine Unternehmung erschwert, so beleuchte ich von der andern Seite die Mittel, die mir gegeben waren.

Leipzig stand damals (1817), um es mit andern Handelsplätzen, die keine Residenzen sind, zu vergleichen, in Ansehung seiner Größe, Volksmenge und pecuniären Kräfte den Städten Frankfurt am Main, Breslau, Prag und Hamburg nach, deren letztere mindestens doppelt so viel Einwohner als Leipzig hat. Hierbei kommt sehr in Anschlag, daß meine Unternehmung in die

Zeit von 1817 — 28 fällt, wo notorisch der Wohlstand Leipzigs im Vergleich zu früher und später sehr zurückgegangen war. Erst seit dem Anschluß Sachsens an den deutschen Zollverein und der Anlegung von Eisenbahnen erhob er sich wieder, sodaß man jetzt die Bevölkerung beinahe auf das Doppelte von der zur Zeit meiner Unternehmung und den Meßverkehr auf das Vierfache erhöht rechnet. Welch ein Nachtheil für mich, welch ein Gewinn für die spätern Theaterunternehmungen! Demnach waren die Mittel, die mir zu Gebote standen, geringer als in allen obenbenannten Handelsstädten und als sie gegenwärtig in Leipzig sind. Man erwäge ferner, was das leipziger Theater unter mir contractlich zu gewähren hatte und gewährt hat; dies sind alle Gattungen, die höhern wie die niedern des Dramas, Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel, Posse, ernste und komische Oper, Vaudeville und Singspiel, welche letztere Gattungen ein entsprechendes Orchester, Chor und selbst ein kleines Balletcorps zur Ausschmückung der Oper erfodern; man erwäge endlich, daß das Theater, inbegriffen das Künstler-, Regie-, Orchester-, Chor-, Tanz-, Neben- und Administrationspersonal, ein Gesammtpersonal von 200 Personen zu unterhalten hatte, und daß im Aeußern Schönheit und Eleganz obwaltete; darf man endlich hinzufügen, daß das leipziger Theater unter mir von der allgemeinen Stimme als ein Kunstinstitut anerkannt und den bedeutendsten Theatern Deutschlands gleich gestellt, ja manchen vorgezogen wurde, so kann man wol nachstehendes Resultat in finanzieller Hinsicht befriedigend nennen, um so mehr, als die Tendenz meiner Leitung nicht war, Geld zu gewinnen, sondern nach Kräften etwas Vorzügliches aufzustellen.

In den meisten Jahren gelang es nämlich meiner Thätigkeit, Ordnung und Wirthschaftlichkeit, ungeachtet der bedeutenden Lasten und mäßigen Mittel zwar keinen Ueberschuß zu erlangen, ja nicht einmal eine Entschädigung für meine Mühwaltung, jedoch mit der Einnahme die Ausgabe zu decken; nur in einigen Jahren führten außerordentliche Unglücksfälle einen Defect herbei. Diese Jahre waren die von 1820, 1823, 1826 und 1827. Der Defect in

den beiden ersten Jahren wurde durch eine nicht geglückte Unternehmung in Lauchstädt, durch die große Kälte im Winter von 1822 — 23 (wo die Heizung noch nicht eingeführt) und durch einige schlechte Messen, der Defect in den Jahren 1826 und 1827 durch die bereits erwähnte große europäische Handelskrisis und den achtwöchentlichen Schluß des Theaters gewaltsam herbeigeführt.

Im zehnjährigen Durchschnitt betrug während meiner Unternehmung die jährliche Einnahme 68,000 Thaler, während sie in der Zeit vor meiner Unternehmung im Durchschnitt von sechs Jahren nur 32,000 Thaler, also noch nicht die Hälfte betragen hatte. Vom ersten Januar 1818 an gerechnet betrug die höchste jährliche Einnahme 72,406 Thaler, die geringste im Jahre 1826, wo die unglückliche Handelskrisis eintrat, 60,892 Thaler. Die Einnahme der beiden Hauptmessen betrug durchschnittlich 18,000 Thaler, während sie vor mir nur 10,000 Thaler betragen hatte. Die Theatereinnahme während des Jahres nach meiner Uebernehmung vom Mai 1828 bis Juni 1829, wo die magdeburger und Bethmann'sche Gesellschaft spielte, betrug nur 35,000 Thaler, ungefähr die Hälfte meiner Durchschnittseinnahme.

Hierauf folgte das königliche Hoftheater in Leipzig, das Anfang August 1829 eröffnet und infolge ungünstiger finanzieller Resultate Ende Mai 1832 wieder geschlossen wurde. Während sein Ausgabeetat, nach aus glaubhafter Quelle fließender Angabe, höher als der meinige war, und zwar sich auf 75,000 Thaler belief, betrug die Einnahme circa nur 55,000 Thaler, also 13,000 Thaler unter meiner Durchschnittseinnahme von 68,000 Thaler. Der Defect belief sich demnach auf circa 20,000 Thaler jährlich, und bei der beinahe dreijährigen Dauer des königlichen Theaters in Leipzig insgesammt auf circa 60,000 Thaler, ein sehr nachtheiliges Resultat! Denn war von der einen Seite die Einnahme schlechter als früher, was von geringerer Theilnahme des Publicums zeugt, so war die Ausgabe bedeutend höher. Der angegebene Defect war um so empfindlicher, als diejenigen, welche von Leipzig aus die Begründung des Hoftheaters daselbst veranlaßten, der Regierung

einen Etat überreichten, welcher einen Gewinn von 10,000 Thalern versprach. Dagegen erklärte ich, als ich für königliche Rechnung das leipziger Theater zu leiten aufgefodert wurde, so offen als richtig, daß nur, wenn das leipziger Theater von dem dem Magistrat zu zahlenden Zinse und allen andern Lasten befreit würde, ich bei mannichfachen Einschränkungen und meinen bereits erworbenen Erfahrungen, dasselbe ohne oder mit einem kleinen Zuschusse von Seiten der königlichen Kasse zu führen mir getraute. Hätte man mir Gehör geschenkt und sich nicht von jenen Vorspiegelungen und Aussichten auf Gewinn verleiten lassen, so wäre der nicht unbedeutende Verlust erspart worden. Auch das Publicum und die Stadt verloren dabei, da nun von neuem das Theater aufgelöst und dessen Existenz gefährdet wurde. Alle diese Krisen und Unfälle des Theaters konnte der damals noch existirende Stadtmagistrat vermeiden, wenn er den geringen, von mir gefoderten Erlaß am Miethzins, sowie einige Erleichterungen gewährt hätte.

Aus dem oben Angeführten ging hervor, daß die Einnahme unter mir keine gewöhnliche, vielmehr eine außerordentliche war, welche die frühern und nächstfolgenden weit übertraf, und nur durch die größte Thätigkeit und strengste Ordnung in der artistischen wie finanziellen Leitung und durch den Ruf des Theaters im In- und Auslande erzeugt worden war. Dagegen waltete die möglichste Sparsamkeit in der Ausgabe, ohne daß jedoch dadurch die Kunst und Schönheit litt. Wurde selbst in so manchen Fällen ein bedeutender Aufwand nicht gescheut, so war die Ausgabe dafür, wie der tüchtige Administrator Schröder sie nennt, theils eine einträgliche, theils eine verhältnißmäßig geringe. So kostete zum Beispiel die gerühmte Ausstattung der Oper „Oberon" 2460 Thaler und brachte in 42 Vorstellungen gegen 20,000 Thaler ein, ein hinreichender Beweis für die Einträglichkeit und Mäßigkeit der Ausgabe.

Wenn nun der angegebenen, mit aller Anstrengung bewirkten ungewöhnlichen jährlichen Durchschnittseinnahme von 68,000 Thalern ungeachtet, in mehren Jahren Defecte nicht vermieden werden

konnten, noch weniger sich ein Gewinn oder eine Entschädigung für die mühselige Leitung ergab, so liegt dies größtentheils in jener oben angegebenen nachtheiligen und belastenden Stellung.

Es ist aber auch darin zu suchen, daß der Leitung mehr eine ästhetische als finanzielle Tendenz zum Grunde lag.

Die ästhetische Tendenz bei meiner leipziger Unternehmung aufzugeben, hätte ich mich niemals entschließen können; eine Befreiung von den Lasten, die meine Unternehmung beschwerten, namentlich eine Ermäßigung des Miethszinses auf 500 Thaler oder einen Erlaß desselben und des Concessionsgeldes wurde mir, aller gepflogenen Unterhandlungen ungeachtet, nicht gewährt. Dies nöthigte mich, mit dem Schlusse meines Contracts im Mai 1828, die Unternehmung aufzugeben, worüber ich in meinem Rückblick auf das leipziger Theater ausführlich gesprochen habe.

Das letztbesagte Theater ist das einzige, das ich als Theaterunternehmer leitete, während die drei andern von mir geleiteten Theater Hoftheater waren. Wenn ich der mannichfachen Nachtheile gedacht, die mit Unternehmungen, welche in Deutschland, nicht so wie in Frankreich und Italien, von der Regierung oder Stadt unterstützt werden, verbunden sind, so will ich doch gerechter Weise auch eines nicht unbedeutenden Vortheils gedenken, den der Unternehmer vor dem Vorstand eines Hoftheaters hat. Das ist seine Selbständigkeit und Unabhängigkeit. Vereint sie sich mit den erfoderlichen Eigenschaften eines Directors, als Energie und Thätigkeit, Einsicht und Liebe zur Kunst, Unparteilichkeit und Erfahrung, so kann sie dem Theaterunternehmer manchen Gewinn und Vorzug vor dem Hoftheaterdirector gewähren. Ersterer ist durch keinen fremden Willen, keinen Einfluß, keine Intriguen behindert und paralisirt; er kann, nur von sich abhängig, sofort entscheiden, handeln und den Augenblick benutzen; so kann er oft ein treffliches Subject gewinnen und überhaupt einen entscheidenden Coup ausführen, was der Hoftheaterdirector nicht kann, der vom fremden Willen, von tausend namenlosen Verhältnissen, Umständen und Einflüssen abhängig und mehr oder weniger durch einen complicirten, weit-

läufigen Geschäftsgang gehemmt ist, infolge dessen oft der glückliche Moment zur Erlangung eines Gewinns verloren gegangen ist.

Ich halte es für meine Pflicht, hier der mit dem leipziger Stadttheater unter meiner Leitung verbundenen Pensionsanstalt zu gedenken, um so mehr, als es interessant ist, nach abgelaufenen dreißig Jahren seit ihrer Begründung, zu erfahren, wie sich die Bestimmungen dieser Anstalt bewährt, was dieselbe geleistet und welches die gegenwärtigen finanziellen Verhältnisse derselben sind; es wurden mir solche von dem Deputirten des Magistrats, welcher diese Pensionsanstalt beaufsichtigt, Herrn Stadtrath Dr. Lippert-Dähne gefälligst mitgetheilt.

Schon beim Beginn des Stadttheaters 1817 faßte ich die Idee zur Begründung einer Pensionsanstalt und trug beim Magistrat auf die Verbindung derselben mit dem leipziger Theater an, worauf auch eingegangen wurde.

Nachdem ich durch ein Benefiz und andere Beiträge eine Summe von 1200 Thaler der Pensionsanstalt schon vor ihrem Beginne zugewendet hatte, sodaß schon mit letzterm diese Summe zur Begründung des Stammcapitals diente, nahm mit dem 1. Januar 1822 die Pensionsanstalt ihren Anfang. Mit Benutzung aller vorhandenen Theaterpensionsgesetze wurde ein Entwurf zu den leipziger Pensionsgesetzen von mir gemacht und vom Magistrate bestätigt. Die Sicherheit und Zuverlässigkeit der leipziger Anstalt beruht darauf, daß sie ein für das Theater der Stadt fortwährend bestehendes, von dem jedesmaligen Unternehmer unabhängiges Institut ist. Zur Leitung desselben ist ein Comité niedergesetzt, das aus dem Deputirten des Magistrats, dem Theaterdirector und aus drei Mitgliedern besteht. Der Deputirte, der Director und die Mitglieder haben jedes eine Stimme. Dies Comité entscheidet über alle die Pensionsanstalt betreffenden Fälle und ihre Entscheidungen haben gesetzliche Wirkung, gleich rechtskräftigen Urtheilen, sodaß allen Streitigkeiten vorgebeugt ist; eine so nöthige als heilsame Bestimmung. Alle der Anstalt gehörigen

Gelder, Obligationen und Urkunden sind in Verwahrung des Stadtmagistrats.

Ihre Quellen bestehen 1) in der Einnahme von zwei Benefizen jährlich, deren Ertrag gewöhnlich 1000 Thaler und mehr ist; 2) in Beiträgen von Seiten der Schauspieler, welche, je nach der Höhe der Gagen, 1 — 2 Procent betragen, die niedern Gagen circa 1, die höhern 2 Procent; 3) in einem Abzuge von 5 Procent von den Gasthonoraren, und endlich 4) in den Zinsen des Stammcapitals. Es stand zu hoffen, aus dem Ertrage dieser Quellen das Stammcapital nach sechs Jahren, also mit Ende des Jahres 1827 (vor welcher Zeit keine Pension gesetzlich eintreten konnte, indem mindestens eine sechsjährige Dienstzeit zur Erlangung einer Pension erfoderlich war) auf eine solche Höhe zu bringen, daß, wenn schon Pensionen zu dieser Zeit eintreten sollten, dieselben aus den Zinsen dieses Capitals bestritten werden könnten. Sollten diese jedoch nicht zureichen, so wäre dazu höchstens die vierte Quelle und die Hälfte der drei ersten Quellen zu verwenden, während die andere Hälfte fortdauernd zum Stammcapital zu schlagen. Wenn dieses jedoch auf 30,000 Thaler angewachsen, so können die drei ersten Quellen ganz zur Bezahlung der Pensionen verwendet werden, dagegen das bestehende Stammcapital in keiner Zeit und auf keine Weise je angegriffen werden darf. Sollte der Pensionsfond nicht zur Bezahlung der Pensionen hinreichen, so müssen sich die Pensionairs zeitweilig mit einer verhältnißmäßigen Quote begnügen. Schon nach sechsjähriger Dienstzeit, vom Tage des an ihn ausgestellten Pensionsdecrets an, erhalten die Mitglieder bei eintretender Unfähigkeit eine Pension, und zwar den dritten Theil ihres Gehalts, und nach zehn Jahren die Hälfte desselben; nie können sie jedoch mehr als 500 Thaler verlangen. Wer vor Ablauf von sechs Jahren, vom Tage des an ihn ausgestellten Pensionsdecrets an, aufhört, ein Mitglied des Stadttheaters zu sein, wird seines Pensionsrechts verlustig; verläßt er jedoch nach sechs Jahren das Theater, sei es durch Aufkündigung von seiner Seite oder der Direction, so kann er sich seine Pensionsansprüche durch Fortzahlung

des Beitrags erhalten. Der Director des Stadttheaters ist verpflichtet, Jeden, der von ihm engagirt wird, zur Zahlung des Beitrags zu verpflichten und letztern von der Gage abzuziehen. Der Pensionsfähige erhält vom Comité ein Aufnahmedecret, sowie der Pensionsbedürftige ein Document über die zu fodernde Pension; zur Ausstellung des Aufnahmedecrets muß der Ansuchende ein Jahr lang beim Stadttheater angestellt gewesen sein, und vom Director ein Zeugniß (testimonium morum) beibringen.

Durch vorstehende gesetzliche Bestimmungen empfing das Theater einen Zuwachs von Solidität und Festigkeit sowie eine für den Künstler und dessen sorgenfreie, ruhige, gegen Alter und Krankheit gesicherte Existenz heilsame Anstalt, und zwar vier Jahre nach seinem Entstehen, demnach früher als die meisten andern Theater, welche dergleichen Anstalten besitzen, während sie so manchen bedeutenden Stadttheatern gänzlich abgehen. So viel mir bekannt, sind Pensionsanstalten mit folgenden Theatern, die nicht Hoftheater sind, verbunden, und zwar mit dem Theater von Hamburg, Frankfurt am Main, Manheim, dem Deutschen und Böhmischen Theater in Prag und dem Theater an der Wien in Wien. Die leipziger Pensionsanstalt ist ferner vor mancher andern dadurch bevorzugt, daß der Beitrag der Schauspieler geringer ist und sie bereits nach sechsjähriger Dienstzeit im Fall der Unfähigkeit Pension erhalten, sowie endlich dadurch, daß sie nach sechsjähriger Dienstzeit, wenn sie das Theater verlassen, sich ihre Ansprüche erhalten können.

Ich schreite nun zur Mittheilung der Resultate und gegenwärtigen finanziellen Verhältnisse der Anstalt mit um so größerm Vergnügen, als dieselben nur günstig genannt werden können, obwol die Umstände sich nicht gerade vortheilhaft gestalteten und frühzeitig und vielseitig die Anstalt durch Pensionen belastet wurde. Man hatte bei Errichtung der Anstalt 1822 den zu dieser Zeit angestellten Mitgliedern den Vorzug eingeräumt, daß ihnen die Dienstzeit vor dem 1. Januar 1822 zugute kommen sollte, wenn sie auf besagte Dienstzeit ihre Beiträge nachzahlten. So billig diese Concession war, so lästig wurde sie. Dem zufolge mußte schon im

Jahre 1826 der Neumann-Sessi die größte Pension, das ist 500 Thaler, verwilligt und bisjetzt, also während 26 Jahren gezahlt werden. Es kann demnach bei Errichtung einer Theaterpensionsanstalt zu einer dergleichen Verwilligung nicht gerathen werden. Die Umstände waren desgleichen insofern nicht günstig, als, nachdem ich abgetreten, sich nicht sofort wieder ein Unternehmer zur Fortsetzung des Stadttheaters fand, welches eine Unterbrechung der Beiträge nach sich zog. Diesem Allem ungeachtet hat das Stammcapital, das bei dem Ende meiner Unternehmung 1828 über 10,000 Thaler betrug, mit dem Jahre 1852, also 30 Jahre nach dem Bestehen der Pensionsanstalt, die erwähnte Höhe von 30,000 Thalern erreicht; ebenso sind die eingetretenen Pensionen, wenn auch temporär mit einem nicht bedeutenden Abzuge, gezahlt worden. Der gegenwärtigen Pensionen sind neun, die an Madame Neumann-Sessi, Madame Appelt, Madame Höfler, Herrn und Madame Köckert, Madame Walzel, Herrn Baudius, Herrn Hoffmann und Madame Sattler gezahlt werden und zusammen 2750 Thaler betragen. Die Pensionsanstalt hat sich demnach vollkommen bewährt, sichert den Mitgliedern für Alter und Krankheit eine anständige Versorgung, und dient dazu, brave Künstler an das leipziger Theater zu fesseln. Zu diesem Allen die Veranlassung gegeben und dazu beigetragen zu haben, daß so mancher Künstler gegen Armuth und Mangel gesichert wird, kann mir nur zur größten Genugthuung gereichen.

Die leipziger Statuten sind bei Begründung anderer Pensionsanstalten benutzt worden, selbst mit einigen Modificationen bei mit Hoftheatern verbundenen Pensionsanstalten.

So viel mir bekannt, besitzen dergleichen die Hoftheater von München, Dresden, Braunschweig, Kassel, Oldenburg und Darmstadt.

Schließlich gedenke ich hier noch derjenigen Wohlthäter der Pensionsanstalt, welche derselben Legate vermacht haben. Es sind Herr Oberhofgerichtsrath Blümner in Leipzig mit 500 Thalern, Herr Emil Friedrich Marx in Leipzig mit 500 Thalern, Frau L. Richter, geborene Dietze, mit 500 Thalern, Frau A. W. Felix, ge-

borene Schumann, mit 500 Thalern, und Herr Franz Karl Theodor Siebigke mit 250 Thalern. Möchte dies schöne Beispiel viele Nachahmer finden!

In meinem Rückblicke auf das leipziger Stadttheater beleuchtete ich die Frage: ob Leipzig ein eigenes stehendes Theater haben kann. Die Beantwortung derselben wird jetzt nach vierunddreißigjährigen Erfahrungen leichter und zuverlässiger. Vor Allem wird es hierbei darauf ankommen, ob der Leitung des Theaters eine ästhetische oder finanzielle Tendenz zu Grunde liegen soll? Ich habe diese verschiedenen Tendenzen schon bei der finanziellen Uebersicht des leipziger Theaters erwähnt. Wenn eine rein finanzielle Tendenz genügt, so kann ohne allen Zweifel ein Theater in Leipzig gut bestehen und sogar dem Unternehmer einen bedeutenden Gewinn abwerfen. Mehre Beispiele haben dies sattsam dargethan. Soll jedoch eine mehr ästhetische Tendenz zu Grunde liegen, soll das Theater ein Kunstinstitut sein, so ist das Bestehen desselben allerdings schwieriger; die vorhandenen Beispiele sind hier weniger günstig.

Was die finanziellen Resultate meiner Unternehmung betrifft, so liegen sie vor; sind sie auch nicht der Art, um das Bestehen einer Kunstanstalt in Leipzig mit Gewißheit voraussehen zu lassen, so muß erwogen werden, welche Unglücksfälle sie betrafen, wie wenig sie von den damaligen Zeiten begünstigt wurde. Die finanziellen Resultate der Unternehmung, die der meinigen unmittelbar folgte, sowie die des königlichen Hoftheaters, das Leipzig nach dieser Unternehmung erhielt, waren, wie oben auseinandergesetzt, sehr ungenügend.

Die Unternehmung des Dr. Schmidt endlich hatte gleichfalls keinen günstigen finanziellen Erfolg. Ich spreche hier von den vier ersten Jahren seiner Unternehmung, vom Jahre 1844 — 48, welche in sehr günstige Zeiten fiel. Das letzte Jahr seiner Unternehmung 1848 kann hier nicht in Betracht kommen, da mit demselben die Revolution begann, die allen Theatern aller Länder verderblich war.

Die Ursache des ungünstigen Erfolgs der Schmidt'schen Unternehmung, die gewiß von den redlichsten Absichten für die Kunst ausging, ist aber allerdings auch darin zu suchen, daß bei diesem Unternehmer die Fähigkeiten zur finanziellen Leitung denen zur artistischen nachstanden und ihm die Erfahrung abging.

Auch dies Beispiel dürfte daher nicht unbedingt für die Unmöglichkeit eines theatralischen Kunstinstituts in Leipzig sprechen. Unter folgenden Voraussetzungen und Bedingungen halte ich dasselbe vielmehr für möglich.

Erstens ist es nöthig, daß man einen Unternehmer findet, der mit den erfoderlichen Qualitäten Liebe zur Kunst und das Ehrgefühl vereint, etwas wahrhaft Gutes aufzustellen, und zweitens, daß man denselben auf alle Weise unterstützt und erleichtert. In dieser Hinsicht ist es vor Allem nöthig, daß keine Abgabe und kein Miethzins gefodert, vielmehr das Haus mit Foyer und vollständigen Theaterinventarien an Decorationen (welches jetzt schon der Fall ist), Bibliothek, Musikaliensammlung und Garderobe (welches jetzt noch nicht der Fall ist) zinsfrei überlassen werde. Die Nichtzahlung des Miethzinses hat jetzt schon und zwar factisch, wie ich höre, wenn auch nicht contractlich, statt, indem der Miethzins auf jedesmaliges Ansuchen erlassen wird, sowie auch das Concessionsgeld weggefallen ist. Uebergibt man die benannten Inventarien an Bibliothek u. s. w. an den Unternehmer, gleich dem der Decorationen, und gehören solche zum Theater, so hat dies den Vortheil, daß man einen Unternehmer ohne großes Vermögen erhalten kann, der um so mehr Kenntnisse mit Liebe zur Sache vereint.

Es wird ferner sehr wünschenswerth sein und zur Beförderung der Kunst dienen, daß das Theater vor außerordentlichen Schäden, als durch Landestrauer und andere unverschuldete Zufälle, wie Brand und Krieg, herbeigeführt, und vor schädlicher, den Mitteln Leipzigs nicht angemessener Concurrenz sicher gestellt, und daß endlich das Privilegium der Maskeraden demselben ertheilt werde. Käme noch zu diesem Allem eine Unterstützung an Geld hinzu, wie

solches selbst bei den französischen Provinzialtheatern statthat, so wären die Kunstanfoderungen um so höher zu stellen. Hierbei wird aber vor Allem vorausgesetzt, daß Leipzigs Wohlstand, wie er jetzt seit dem Anfange des Zollvereins besteht und immerfort steigt, nicht alterirt werde und zurückgehe. Dieser sehr gestiegene Wohlstand hat bewirkt, daß die Einnahme, die unter mir durchschnittlich 68,000 Thaler in einer Zeit betragen hatte, wo Leipzigs Wohlstand aufs tiefste erschüttert war, unter Dr. Schmidt im Durchschnitt der drei Jahre 1844 — 47 bis auf 84,000 Thaler gestiegen ist, wodurch allerdings die Unternehmer seit 1833 in Vergleich zu mir sehr begünstigt wurden.

Ich schließe die finanzielle Uebersicht mit der Bemerkung, daß Leipzig durch seine hohe Bildung, als Universitäts-, Meß- und Handelsstadt, die zugleich der Centralpunkt des deutschen Buchhandels ist, eine theatralische Kunstanstalt zu besitzen gerechte Ansprüche hat, und daß von allen Seiten, der Regierung, der städtischen Behörde und dem Publicum zum Bestehen einer solchen Anstalt mit allen Anstrengungen beigetragen werden sollte.

Zur Vervollständigung der leipziger Theatergeschichte bis zur neuesten Zeit wird noch Folgendes hinzugefügt.

Da sich kein Unternehmer für das Stadttheater nach mir gefunden, auch die Fortsetzung des Theaters für Rechnung der Generaldirection des dresdener Hoftheaters unter meiner Leitung nicht zu Stande gekommen war, so blieb das Theater vom 11. Mai bis 21. September 1828 geschlossen.

Vom letztbenannten Tage bis 3. November 1828 gab während der Michaelismesse die magdeburger Gesellschaft Vorstellungen, welcher sodann vom 14. December 1828 bis 9. Juni 1829 die der H. Bethmann'schen Gesellschaft folgten. Am 2. August 1829 begann das königliche Hoftheater in Leipzig und endete, nachdem es zwei Jahre und 10 Monate gedauert, am 31. Mai 1832.

Hierauf trat wieder das leipziger Stadttheater unter der Direction und Unternehmung des Herrn Ringelhardt am 15. August

1832 ein; seine Unternehmung dauerte 11 Jahre und 9 Monate und endete am 12. Mai 1844.

An dessen Stelle trat Herr Dr. Schmidt, der seine Unternehmung am 10. August 1844 begann und mit Ende December 1848 schloß, worauf die Unternehmung des gegenwärtigen Directors Herrn Wirsing vom 1. Januar 1849 an folgte und noch heutigen Tags fortdauert.

Zweiter Abschnitt.

Das Hoftheater zu Darmstadt.

Als Se. Majestät der König Anton von Sachsen im November 1827, wo bereits die Fortsetzung meiner Unternehmung in Frage stand, zur Huldigung in Leipzig war, kam die Errichtung eines Hoftheaters in Leipzig für allerhöchste Rechnung unter meiner Leitung von Seiten der königlich sächsischen Generaldirection des Hoftheaters zur Sprache. Die Unterhandlung zwischen Letzterer und dem Rathe der Stadt Leipzig führte jedoch zu keinem erwünschten Resultat, theils weil der Rath eine gleichfalls verlangte Ermäßigung des Miethzinses nicht gewähren wollte, theils wegen anderer Punkte, über die man sich nicht vereinigen konnte. Ebenso kam später höchsten Orts eine mir zu übertragende Unternehmung des dresdener Hoftheaters, mit einer Subvention verbunden, zur Sprache, welche Unternehmung vermöge eines Abkommens auch auf das leipziger Theater hätte ausgedehnt werden können.

Auf eine mir von der Generaldirection des Hoftheaters deshalb gemachte Eröffnung reiste ich nach Dresden. Infolge einer erhaltenen genauen Einsicht in die Rechnungen und Acten des Hoftheaters fand ich jedoch, wenn ich alle Contracte übernehmen und wenn der Hof bei dieser neuen Einrichtung an dem bisher gezahlten Zuschusse ersparen sollte, eine für letztere wie für mich und den artistischen Stand des Theaters vortheilhafte Unternehmung nur dann für möglich, wenn anstatt des damaligen für Dresden viel

zu kleinen und unschönen Schauspielhauses ein größeres, schöneres erbaut würde. Dies Hoftheater würde sodann auf die Weise organisirt worden sein, die ich für die zweckmäßigste halte und wie sie in Paris bei allen mit Subventionen dotirten Theatern statt hat. Es wurden auch zu damaliger Zeit von dem bekannten, jetzt verstorbenen Architekten Weinbrenner in Karlsruhe Pläne und Risse für die Einrichtung des damaligen im Zwinger befindlichen Opernhauses zu oben besagtem Zwecke entworfen. Die Einrichtung oder der Bau eines solchen größern Hauses stieß jedoch auf Schwierigkeiten und Hindernisse mancher Art, an welchen die projectirte Unternehmung in Dresden scheiterte. Jedenfalls widme ich dem bei diesen beiden vorgedachen Plänen vorwaltenden allerhöchstem Wohlwollen gegen mich und der dabei kundgegebenen Anerkennung meiner Leistungen in Leipzig, sowie noch so manchen Beweisen und Zeichen allerhöchster Gnade die größte Dankbarkeit. Ich bemerke hierbei, daß der Bau eines größern, der Residenz Dresden würdigen Schauspielhauses später zur Befriedigung aller Wünsche und Ansprüche in Erfüllung ging.

Nachdem sonach alle Pläne, meine Thätigkeit und Erfahrung meinem Vaterlande ferner zu widmen, gewiß ohne meine Schuld, nicht zur Ausführung kommen konnten, mußte ich meine Blicke nach auswärts richten. Diese fanden infolge nachstehender Veranlassung bald ein Ziel, das sie fesselte.

Im Jahre 1824 kam der Prinz Ludwig von Hessen-Darmstadt, der gegenwärtig regierende Großherzog, nach Leipzig, um mehre Jahre daselbst zu studiren. Seine Hoheit hatten von Ihrem Großvater, dem bekannten Beschützer der theatralischen Kunst, besonders der Oper, die Liebe und den Geschmack für das Theater geerbt und besuchten fleißig das leipziger Theater. Zu öftern malen kam Seine Frau Mutter, die damalige Erbgroßherzogin Wilhelmine von Hessen-Darmstadt nach Leipzig und auch sie beehrte häufig das Theater. Dieselbe äußerte mir ihr ganz besonderes Wohlgefallen an demselben und ließ ihre Intention durchblicken, wenn es später die Verhältnisse gestatteten, mir die Leitung des darm-

städter Hoftheaters zu übertragen. Dies im Auge, gab ich anderweitige Absichten und Pläne auf, und benutzte die Muße, die mir blieb, theils zur Abfassung eines „Rückblicks auf das leipziger Theater", das, meinen Mitbürgern gewidmet, 1830 bei Brockhaus in Leipzig erschien; theils zu Curen in Karlsbad und Marienbad, und zu Reisen, um mit den auswärtigen Theatern vertraut zu werden und zu bleiben. Auf einer derselben im Jahre 1829 berührte ich Weimar, und sprach zum letzten male im Salon seiner Schwiegertochter, der für Fremde und Einheimische offen stand, Goethe, der noch mit reger Geisteskraft an der Unterhaltung Theil nahm. Wenige Jahre nachher verlor ihn Deutschland.

Nachdem der Großherzog von Hessen-Darmstadt, Ludwig I., im April 1830 mit Tode abgegangen und sein Sohn, der Großherzog Ludwig II. die Regierung angetreten, wurde ich nach Darmstadt eingeladen, um wegen der neuen Einrichtung des Hoftheaters in mündliche Rücksprache zu treten. Ich folgte dieser Einladung um so mehr, als ich für den Rhein und dessen Umgebungen eine besondere Vorliebe gewonnen hatte: am Rhein hatte 1814 der Banner der freiwilligen Sachsen, zu dem ich gehörte, mehre Monate gestanden; auch hatte der Rhein mir in einer seiner Ruinen, die beiden Brüder genannt, den Stoff zu einem Trauerspiele geliefert.

Die Schließung des darmstädter Theaters war bis zum August 1830 angeordnet, es blieb sonach genug Zeit übrig, um das neue Theater vorzubereiten. Der damals regierende Großherzog hatte immer dem Theater fern gestanden, während ein reger Kunstsinn die Großherzogin zu demselben zog. So war es natürlich, daß der Erstere seiner Gemahlin die Leitung des Hoftheaters übertrug. Mir wurde dadurch das Glück, Ihrer königlichen Hoheit mündlich und schriftlich zu berichten, und in ihr eine so einsichtsvolle als entschiedene und gütige Herrin zu verehren. Dies führte mich häufig in Darmstadt sowie in dem reizenden Landhause der Großherzogin, Jugenheim an der Bergstraße, in ihre Nähe, wo ich zugleich mich an den muntern Spielen ihrer Prinzessin Tochter, der gegenwärtigen Großfürstin Thronfolgerin von Ruß-

land und ihres Bruders ergötzte. Hatte längere Zeit unter dem Großherzog Ludwig I. kein Intendant bestanden, so wurde unerwartet nicht lange vor dem Tode desselben ein solcher in der Person des Geheimeraths von Türkheim angestellt. Collidirte dies gewissermaßen mit meiner Anstellung, so wurde eine Niemanden verletzende Auskunft darin gefunden, daß eine großherzogliche Generalintendanz aus Herrn von Türkheim und mir, die wir Beide uns coordinirt, niedergesetzt wurde. Die Nachtheile konnten dabei nicht ausbleiben, die aus einer mehrköpfigen Theaterdirection nothwendig hervorgehen, so sehr auch der höchste Wille diese Nachtheile zu entfernen suchte.

Die Organisation des neuen Hoftheaters hatte deshalb mit besondern Schwierigkeiten zu kämpfen, weil das Hoftheater unter der vorigen Regierung verhältnißmäßig sehr großartig gestaltet war und einen großen Etat erfodert hatte. Man gibt denselben Alles in Allem auf 250,000 Fl. und den nöthigen allerhöchsten Zuschuß jährlich auf mehr denn 215,000 Fl. an, was um so mehr ist, als hauptsächlich nur die große ernste Oper, weniger das Schauspiel cultivirt wurde und das Ballet wie die komische Oper ausgeschlossen war. Es waren zwar früher die Schauspielerin Peche, die noch am Burgtheater zu Wien excellirt, sowie der große Künstler Seydelmann engagirt worden. Dies waren jedoch vorübergehende Lichtpunkte für das Schauspiel; auch hatten Beide bereits das darmstädter Theater wieder verlassen, als ich 1830 dahin kam. Zu diesen vorgefundenen Uebelständen kam noch der, daß viele der frühern braven Künstler gealtert und verloren hatten, was der Zusammensetzung eines neuen frischen Kunstpersonals sehr hinderlich war; daß ferner eine große Menge von Pensionen das Theater belastete, und daß endlich das neuerbaute Haus, hauptsächlich für die große Oper berechnet, für Darmstadt und für das recitirende Schauspiel zu groß war. Es erfoderte dem zufolge große Tageskosten, ein bleibendes, tägliches Uebel und Hinderniß. Sollte nun das neue Theater neben einer guten ernsten und komischen Oper auch ein gutes Schauspiel aufstellen, mußte ferner der frü-

here hohe Ausgabenetat sehr beschränkt werden, so wurde die Organisation des neuen Theaters sehr schwierig.

Nur mit großer Mühe konnte der oben angegebene Gesammtetat von 250,000 Gulden auf 100,000 Gulden für das Hoftheater und auf 40,000 Gulden für die Kapelle beschränkt werden. Welche große Reduction wurde da nöthig! Der allerhöchste Zuschuß zum Hoftheater wurde auf 60,000 Gulden festgesetzt, und die Kasseneinnahme mit 40,000 Gulden angenommen, sodaß der Hoftheateretat, wie gesagt, auf 100,000 Gulden festgestellt wurde.

Wirft man einen Blick auf das Kunstpersonal des neu von mir organisirten Hoftheaters, welches in der Zusammenstellung des fünften Abschnitts enthalten, so war dasselbe gewiß geeignet, mit zweckmäßiger Benutzung ein classisches Repertoir für Oper und Schauspiel aufzustellen, um so mehr, als ausgezeichnete Gäste, wie Becker und Dessoir, Wild, die Schröder-Devrient, die Mutter und und Tochter Grünbaum und Sabine Heinefetter während der nur zehnmonatlichen Dauer des Theaters die etwaigen Lücken in Schauspiel und Oper ausfüllten. Es befand sich in dem Kunstpersonale das Vetter'sche Ehepaar, das bei Auflösung des leipziger Stadttheaters, wo dasselbe engagirt, in Darmstadt eine sehr vortheilhafte Anstellung fand, bevor ich noch die Leitung des dasigen Theaters übernahm. Ich habe desselben bereits im ersten Abschnitte rühmlichst gedacht. Eine Schwester der Schauspielerin Vetter, die Kammersängerin Krüger-Aschenbrenner, war gleichfalls Mitglied des Hoftheaters; sie schrieb sich noch von der Glanzperiode der großen darmstädter Oper unter dem Großherzog Ludwig I. her; von ihm wurde sie auf Lebenszeit angestellt, nachdem sie sich in Wien und Hamburg einen bedeutenden Ruf erworben. Durch den Verein eines sehr vortheilhaften Aeußern mit Stimme, Schule und Spiel, alles in hohem Grade bevorzugt, gewährten ihre Leistungen ein treffliches, gleichmäßiges Ganze.

Endlich gedenke ich des Sängers August Fischer, den ich von Wien für Darmstadt gewann. Er nahm in der Oper des k. k. Kärnthnerthortheaters einen ersten Platz ein und gehörte zu den

besten Bassisten dieser Zeit. Nach der Aufhebung des darmstädter Hoftheaters im Jahre 1831 ging er nach Berlin zum Königsstädter Theater, das damals eine ausgezeichnete Oper hatte; später zog ihn Spontini's Einfluß an das Königliche Theater. Sein Tell in Rossini's Oper gleiches Namens und sein Gaveston in der „Weißen Dame" gehörten zu seinen besten Leistungen in Darmstadt. Der jetzt in der Künstlerwelt einen ehrenwerthen Platz einnehmende Hendrichs trat zum ersten mal auf einer öffentlichen größern Bühne unter mir in Darmstadt auf. Von dem nahen Frankfurt am Main, wo er geboren, kam er zu mir und theilte mir seinen Entschluß mit, sich der Bühne widmen zu wollen. In mehren Gedichten und Stellen aus classischen Stücken, die er mir recitirt, lernte ich sein schönes weiches Organ, ich möchte es Tenororgan nennen, sein warmes, tiefes Gemüth kennen, womit er ein für die Bühne und namentlich das Liebhaberfach sehr geeignetes Aeußere in Hinsicht der Gestalt wie der Gesichtszüge verband. Während man ihm in Frankfurt, dessen Bühne er später längere Zeit zierte, einen theatralischen Versuch nicht gönnte, ließ ich ihn als Kosinsky in den „Räubern" auftreten. Er gefiel und so wurde ihm der Weg zu einem Engagement in Frankfurt und zu einer weitern glänzenden theatralischen Laufbahn geöffnet. Er gehört zu den Vielen, denen ich Gelegenheit gab, sich dem Theater zu widmen oder sich auf den von mir geleiteten Bühnen zu tüchtigen Künstlern auszubilden, wozu ich auch den Hofschauspieler Moritz in Stuttgart zähle, der, von Leipzig gebürtig, auf der leipziger Bühne begann.

Das Theater in Darmstadt wurde am 1. September 1830, das Schauspiel mit „Egmont" und „Minna von Barnhelm", die Oper mit der „Weißen Dame" eröffnet, die zum ersten mal daselbst gegeben wurde. An diese Stücke schlossen sich „Macbeth", „Don Carlos", „Die Räuber" (letztere beide zum ersten mal in Darmstadt gegeben), „Die Jungfrau", „Emilie Gallotti", „Medea" (von Grillparzer), „Nathan", „Iphigenia", „Der Arzt seiner Ehre", „Der Stern von Sevilla" (zum ersten mal), „Das öffentliche Geheimniß" von Calderon; die Opern: „Don Juan", „Figaro's Hochzeit",

„Der Wasserträger", „Euryanthe", „Der Freischütz", „Die Stumme", „Joseph", „Johann von Paris" und die zum ersten mal gegebenen Opern: „Fidelio", „Tell", „Der Barbier von Sevilla", „Der Maurer und Schlosser", „Fra Diavolo" und andere Stücke in würdiger Reihe an.

Bei Gelegenheit der oben erwähnten ersten Vorstellung der „Räuber" in Darmstadt kann ich nicht unterlassen, eines für den Theaterliebhaber wie für die Theatergeschichte interessanten Komödienzettels der „Räuber", der sich im Nachlaß eines alten Schauspielers vorgefunden, Erwähnung zu thun. Er lautet folgendermaßen:

„Nationaltheater zu Manheim.

„Den 13. Januar 1782: Die Räuber, Trauerspiel in sieben Handlungen, für das manheimer Nationaltheater vom Verfasser, Herrn Schiller, neu bearbeitet. (Hier folgt das Personal, worunter Iffland, Beck, Beil.) Das Stück spielt in Deutschland, in dem Jahre, wo Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland verkündete. Wegen Länge des Stücks wird präcise 5 Uhr angefangen." Es folgen nun die Preise der Plätze, darunter einer zu 8 Kreuzer oder 2 Groschen. Am Schluß ist folgende Proclamation aus Schiller's Feder: „Der Verfasser an das Publicum: «Die Räuber», das Gemälde einer verirrten, großen Seele, ausgerüstet mit allen Gaben zum Fürtrefflichen, und mit allen Gaben — verloren; zügelloses Feuer und schlechte Kameradschaft verdarben sein Herz, rissen ihn von Abgrund zu Abgrund, durch alle Tiefen der Verzweiflung, bis er zuletzt an der Spitze einer Mordbrennerbande stand, Gräuel auf Gräuel häufte, doch erhaben und groß, majestätisch und ehrwürdig auch im Unglücke und durch Unglück gebessert, zurückgeführt zum Fürtrefflichen. Einen solchen Mann wird man in Räuber Moor beweinen und hassen, verabscheuen und lieben. Franz Moor, ein heuchlerischer, heimtückischer Heuchler, entlarvt und gesprengt in seinen eigenen Minen. Der alte Moor, Verzärtler und Stifter von Verderben und Elend seiner Kinder. In Amalien die Qualen schwärmerischer Liebe und die Foltern herrschender Leidenschaft. Man wird auch nicht ohne Entsetzen

Blicke in die innere Wirthschaft des Lasters werfen, und wahrnehmen, wie alle Vergoldungen des Glückes den innern Gewissenswurm nicht zu tödten im Stande, und Schrecken und Angst, Reue und Verzweiflung hart hinter seinen Fersen sind. Der Jüngling sehe mit Schrecken dem Ende der zügellosen Ausschweifungen nach, und der Mann gehe nicht ohne den Unterricht aus dem Schauspiel, daß die weise Hand der Vorsehung auch den Bösewicht zum Werkzeuge ihrer Pläne zu benutzen, und den verworrensten Knoten des Geschicks zum Erstaunen aufzulösen weiß."

Für die komische Oper eröffnete sich unter mir eine neue Aera, wodurch die frühere Eintönigkeit fortwährender großer ernster Opern verschwand. Um die Aufstellung eines, wie vorbenannt, würdigen Repertoirs in würdiger Weise möglichst zu unterstützen, hatte ich folgenden Weg eingeschlagen.

Ich habe in meinem „Rückblick auf das leipziger Theater" bereits gesagt, wie ich die Besetzung der Regie durch einen Schauspieler sehr schwierig halte und wie selten die Vereinigung beider Wirkungskreise mit Glück bewerkstelligt wird. Meistens wird die Regie Schauspielern anvertraut, die neben ihrem Berufe dieselbe als ein Nebengeschäft für eine Zulage von einigen hundert Thalern führen. Ueberblickt man jedoch, was einem Regisseur obliegt, so fällt die Unzweckmäßigkeit dieses Verfahrens ins Auge. Nachdem das Stück gewählt, besetzt und zur Darstellung eingerichtet ist, woran er nach Verschiedenheit der Verhältnisse Theil genommen hat oder nicht, soll er es in die Scene, ins Leben setzen. Er soll das Stück, wo es erfoderlich, vorlesen können, welche Fähigkeit er daher in vorzüglichem Maße besitzen muß; er soll Leseproben halten, wo im Geiste des Stücks und der Rolle und mit Bezeichnung des Charakters gesprochen wird, und nicht blos Leseübungen angestellt und Rollen collationirt werden; er soll in diesen Proben das Ensemble vorbereiten, welches hier leichter als in den ersten Theaterproben zu bewerkstelligen ist, wo noch ungewisses Gedächtniß Hemmungen veranlaßt; er soll das Arrangement und die Scenerie auf

das pünktlichste vorbereiten und mit dem Stück auf das genaueste bekannt sein, um den sich oft widersprechenden Wünschen der Schauspieler begegnen zu können; er wird wohl thun, das Arrangement und die Scenerie, wo beides auf das Spiel und die Stellungen von Einfluß, schon bei der Leseprobe den Schauspielern bekannt zu machen, damit sie in dieser Idee ihre Rollen einstudiren und nicht mit ganz entgegengesetzten Erwartungen zur Probe kommen und sich sodann gestört finden; er soll ferner mit der unausgesetztesten Aufmerksamkeit den Theaterproben folgen, auf die Leistungen der Einzelnen wie auf das Zusammenspiel und das Ineinandergreifen einwirken und so eine gerundete Darstellung vorbereiten; kurz, das ganze als Kunstwerk hinzustellen, liegt ihm ob. Wie wichtig ist daher dessen Wirkungskreis, welche Einsicht, Bildung und Kenntniß wird erfodert, welche Zeit wird in Anspruch genommen! Ein Schauspieler, der oft beschäftigt, und in dem Stücke, das er in Scene setzt, selbst beschäftigt ist, kann diesem Amte nicht genügen. Spielt er erste, bedeutende Rollen, so kann er unmöglich dem Ganzen seine Aufmerksamkeit und Kraft schenken; entweder wird der Schauspieler oder der Regisseur darunter leiden. Spielt er nur kleinere Rollen, so ist zwar die Vereinigung beider Leistungen eher möglich, aber es entsteht daraus wieder der andere Nachtheil, daß er durch Darstellung kleiner, meist ohne Beifall aufgenommener Rollen an Gewicht bei dem Personale verliert, und der neben ihm mit Beifall aufgenommene Schauspieler sich über ihm glaubt. In beiden vorgenannten Fällen habe ich die traurigsten Erfahrungen gemacht. Der große Schauspieler wird ein mittelmäßiger Regisseur, der gute Regisseur aber unbedeutende Schauspieler hat keine Autorität, keinen Einfluß und wirkt wenig oder nichts. Am besten ist es daher, wenn der Regisseur nicht ausübender Künstler ist. Es kann dazu entweder ein Schauspieler gewählt werden, der nicht mehr in Activität ist, oder auch ein Nichtschauspieler, der mit der gehörigen Bildung theoretische und praktische Kenntniß der Schauspielkunst vereint. Wie störend und lästig überdem die Regie für einen Schauspieler ist, der eine große

Rolle in einem mit Spectakel verbundenen Stücke hat, beweiset folgendes Beispiel. Die Theilnahme Eßlair's an dem Ganzen und der Präcision der Darstellung veranlaßte ihn öfters, während letzterer, vernehmbar für die Zuschauer, den Statisten in offener Scene Anweisungen zu geben. So rief er als Wallenstein in der Scene mit den Kürassieren denselben ziemlich laut zu: „Zum Teufel, vorwärts!" — Für ihn störend, wie für das Publicum!

Zur Realisirung meiner vorgedachten, durch Erfahrung bestätigten Ansicht hatte ich in Darmstadt zum Regisseur Herrn von Holtei engagirt. Früher Schauspieler, hat er praktische Kenntniß der Schauspielkunst und Uebung erlangt; er ist ein trefflicher Vorleser und Declamator, er ist Theaterdichter und hat die Bühne mit schätzenswerthen Gaben beschenkt; er hat die classische Literatur Deutschlands und des Auslands inne, er ist ein Mann von Geist und Herz. Kann man einen trefflichern Verein von Allem, was für den Regisseur erfoderlich, finden? Schwerlich! Er füllte diesen Platz auch während der ersten Dauer des darmstädter Theaters mit Erfolg aus; Misstimmung über so manche Unannehmlichkeiten und Widerwärtigkeiten, die er von einer oppositionellen Partei erfuhr, welcher Misstimmung er sich zu sehr hingab, benahmen ihm später die Lust zu seinem Amte, und so konnte er demselben auch nicht mehr gerecht werden. Die unerwartete Katastrophe, die den Schluß des Hoftheaters herbeiführte, beschleunigte seinen Wunsch, das Theater zu verlassen, der ihm im Mai 1832 gewährt wurde. Mehre Freunde und Verehrer seiner Muse, von denen ich nur die Namen Hallwachs, von Dalwigk, Weber, von Brandis, Heumann, Buchner, nenne, bildeten einen Verein von Männern der Kunst und Wissenschaft, der wol dem gleichfalls in Darmstadt früher bestandenen, welchen Goethe („Aus meinem Leben", Band 3, Buch 12) geschildert, an die Seite zu stellen ist; von diesem Vereine wurde ihm ein ländliches Fest auf dem Karlshof gegeben, das durch geistreiche Toasts und Gedichte sich auszeichnete und Holtei wol die wohlthuende Ueberzeugung geben konnte, wie sehr sein Talent auch

in Darmstadt geschätzt wurde. Ich gedenke hierbei einer sehr interessanten Erscheinung, die den obengedachten Verein mitbelebte. Es war A. W. Schlegel, der von dem ihm befreundeten Holtei in diesen Verein eingeführt, sich einige Zeit im Winter 1830—31 in Darmstadt aufhielt. Ich sah ihn hier das erste und letzte mal. Er beurkundete auch hier den geistreichen, interessanten Gesellschafter, den Gefährten der geistreichen Schriftstellerin, Frau v. Stael, den Weltmann und Gelehrten, der seine Gelehrsamkeit nicht zur Schau trägt; auch den trefflichen Vorleser ließ er uns in einer Gesellschaft kennen lernen, die der General von Dalwigk ihm zu Ehren gab. Sein Name wird es entschuldigen, wenn ich hier anführe, was er über die darmstädter Bühne schriftlich aussprach: „Diese Kunstanstalt hat die höhern Bestrebungen, welche sie sich gestellt, befriedigend gelöst und durch eine Reihenfolge trefflicher Vorstellungen ihre Wiedergeburt würdig gefeiert. Die Direction ist mit dem thätigsten Eifer bemüht, das Princip der Bewegung in zeitgemäßer Fortschreitung, in seiner vollen Kraft, im Schauspiel wie in der Oper, frei und ungehindert walten zu lassen. Das Repertoir ist ein vollgültiger Beweis dafür. Die dramatische Kunst in allen ihren Richtungen und Bestrebungen, im Heitern und Ernsten, in den leichten Spielen des Witzes wie in der tiefen Bedeutung des Lebens, entfaltete sich mit ihren reichen Gaben in der Art, daß die Anfoderungen unbefangener Kunstfreunde alle Ursache hatten, befriedigt zu sein."

Noch einer gleich interessanten Erscheinung gedenke ich. Es war das mehrmalige Auftreten Nicolo Paganini's im Theater. Sein geniales, fantastisches Spiel ließ uns gleich einem Wetterleuchten zur Nacht in die tiefsten Regungen und Zuckungen des Gemüths, in Lust und Leid, schauen, und berührte uns ebenso freudig als schmerzlich. So interessant er als Künstler war, so war er es auch als Mensch, gemüthlich und bescheiden.

Alles bisher Angeführte bestätigt, daß dieselbe artistische Tendenz, die mich bei der Führung des leipziger Theaters leitete und die ich im ersten Abschnitt näher bezeichnete, auch in Darmstadt

mir treu blieb, nur daß sie keinen hinlänglichen Zeitraum fand, zur vollen Geltung, zur reifen Ernte zu gelangen.

Es wurde nämlich zufolge allerhöchster Entscheidung das am 1. September 1830 eröffnete Hoftheater am 30. Juni 1831 geschlossen, sodaß seine Dauer nur 10 Monate erreichte. Die Kapelle aber wurde beibehalten. Die Ursachen dieser Schließung des Theaters bis auf Weiteres und bis wieder ruhigere, günstigere Zeiten eintreten würden, dürften in Folgendem zu suchen sein. Wenngleich die Kasseneinnahme des neuen Hoftheaters um ein Drittheil höher als beim frühern Hofopertheater war, wenngleich der Etat des letztern, wie oben gesagt, um mehr denn 100,000 Gulden vermindert worden war, so konnte doch für die Folge der oben angegebene neue Etat von 140,000 Gulden für Hoftheater und Kapelle nicht beibehalten werden, ohne für die Folge Defecte herbeizuführen, die bis jetzt noch vermieden worden waren. Das Hoftheatergebäude, mehr für den künftigen als dermaligen Bevölkerungsstand der Residenz, hauptsächlich für eine große Oper berechnet, war für das Bedürfniß des Publicums zu groß und erheischte einen ungleich größern Aufwand für Beleuchtung, Heizung, Decorationen u. s. w. als nöthig und als er bei andern Theatern stattfindet. Von dem großen frühern Etat von 250,000 Gulden schrieb sich noch eine bedeutende Anzahl großer Verbindlichkeiten her, als hohe, nicht zu beschränkende Gehalte und im Jahre 1830 verwilligte Pensionen, im Gesammtbetrage von 30,000 Gulden. Dies, sowie nöthige Ersparungen infolge der Kammerbeschlüsse vom Jahre 1830, eine desgleichen nöthige Auseinandersetzung der Erben des verstorbenen Großherzogs Ludwig's I., die unruhigen Bewegungen der Zeit, welche auf den Flor der Künste und Wissenschaften gleich nachtheilig wirken (eine Wahrheit, welche die neuesten Zeiten nur zu sehr bewährt haben), alles dies vereinigte sich, um die Schließung des Theaters herbeizuführen.

Dieses Theaterschlusses ungeachtet wurde die Fortdauer meiner Anstellung und mein Verbleiben in Darmstadt höchsten Orts ge-

wünscht; auch zeigte sich dasselbe für so manche wichtige Anordnungen und Maßregeln ebenso nützlich als nöthig.

Nach der Schließung des Hoftheaters blieb noch ein wichtiges Geschäft zu vollziehen, nämlich die Erledigung sämmtlicher Ansprüche des Hoftheaterpersonals, welche noch von der Zeit des verstorbenen Großherzogs herrührten. Es läßt sich auf die Größe dieser Ansprüche schließen, wenn man erfährt, daß unter den Mitgliedern des frühern Hoftheaters und der Kapelle sich 140 befanden, die mit höchsteigenhändig unterzeichneten Decreten versehen waren. Um die Erledigung dieser Ansprüche vorzubereiten, war bereits im Februar 1831 aus dem Geheimrath von Türkheim, dem Geheimen Regierungsrath von Grolman, dem Geheimen Justizrath von Krug, dem Hofgerichtsrath Hahn und mir eine Commission zusammengesetzt worden, um die gemachten Reclamationen zu begutachten. Es war der Thätigkeit der Commission gelungen, diese schwierige und umfangreiche Arbeit bis zum Juni 1831 zu beenden. Hierauf folgte die ebenso schwierige Erledigung sämmtlicher Reclamationen, welche als ein besonderes Zeichen des allerhöchsten Vertrauens mir allein übertragen wurde. Dieselbe bestand in einem mit allen Denjenigen zu treffenden Arrangement, deren Ansprüche nach dem Gutachten der Commission von Rechtsgründen unterstützt wurden. Sämmtliche erhielten von den Erben des verstorbenen Großherzogs lebenslängliche Ruhegehalte zugesagt, die meistens die Hälfte ihres bisherigen Gehalts betrugen, welche Ruhegehalte noch durch die Vergünstigung bedeutend an Werth gewannen, daß dieselben im Auslande, selbst neben einer anderweiten Anstellung, verzehrt werden durften. Aber außerdem wurden noch selbst Denen, welchen nicht das Recht, sondern nur Gründe der Billigkeit zur Seite standen, als zunehmendes Alter, abnehmende Kraft oder längere treue Dienste, jährliche Gnadengehalte ertheilt. In der kurzen Zeit des Monats Juli wurde diese Erledigung sämmtlicher Reclamationen zur allerhöchsten Zufriedenheit und zur Erfüllung aller billigen Erwartungen und Wünsche von mir bewirkt.

Es scheint hier am Platze und von wesentlichem Nutzen für die dramatischen Künstler zu sein, einige Worte über die bei Hoftheatern vorkommende decretliche Anstellung zu sagen, worüber so verschiedene, zum Theil irrige Meinungen verbreitet sind.

Wenngleich das einem Theaterangehörigen ertheilte Anstellungsdecret vom Regenten selbst unterzeichnet und überhaupt in der feierlichsten Form, wie sie bei Anstellungen von Staatsdienern gebräuchlich, abgefaßt ist, so darf doch diese Theateranstellung nicht nach der Analogie der Anstellung von Staatsdienern beurtheilt und als eine lebenslängliche betrachtet werden. Etwas Anderes ist es, wenn darüber besondere gesetzliche Bestimmungen vorhanden sind, wie z. B. in Betreff der kais. königl. Hofschauspieler in Wien, oder, wenn in dem Decrete die Bestimmung auf Lebenszeit des Dieners ausdrücklich ausgesprochen. Ist dies beides nicht der Fall, und enthält überhaupt das Decret keine Zeitbestimmung der Anstellung, so dürfte letztere im günstigsten Falle sich höchstens auf die Lebenszeit des Regenten erstrecken, der das Decret gab, und sonach mit dem Tode desselben aufhören.

Es geht diese aufgestellte Behauptung daraus hervor, daß, sofern nicht, wie gesagt, Gesetze hierüber besondere Bestimmungen geben, die decretliche Anstellung eines Schauspielers nach der Natur der Verträge allein zu beurtheilen ist; enthält nun die Anstellungsurkunde keine Zeitbestimmung, und namentlich keine auf Lebenszeit, so kann auch solche nicht vermuthet und dem Willen der Vertragenden untergeschoben werden, es müßte denn eine solche Absicht aus den Unterhandlungen über die Anstellung oder aus andern Umständen hervorgehen und sonach gewissermaßen in dem Documente auszusprechen unterlassen worden sein.

Dieser Gegenstand war für die Schauspieler einer juridischen Beleuchtung und einer darüber zu verbreitenden Klarheit werth, da bisher in dieser Hinsicht so manche Täuschungen stattgefunden haben, welche um so schmerzlicher, als infolge derselben gehegte Hoffnungen lebenslänglicher Versorgung und sorgenfreien Alters vernichtet werden.

Schließlich finde noch die allgemeine Bemerkung einen Platz, daß es weit zweckmäßiger, sicherer und ökonomischer sein dürfte, statt durch kostbare und lästige Versprechungen lebenslänglicher Gehalte und Pensionen, vielmehr durch solide Pensionsfonds die Künstler an das Theater zu fesseln und sie auf die rechtsbegründetste Weise für den Fall des Alters und der Dienstunfähigkeit zu versorgen. Es fallen sodann die Pensionen nicht mehr dem Hofe oder Staate zur Last, und die Mitglieder des Hoftheaters erhalten eine gewisse und bestimmte Berechtigung zur Pensionirung, welche nicht immer und nicht überall vorhanden ist.

Bis jetzt bestehen solche Pensionsanstalten nur bei einigen Hoftheatern, die ich im ersten Abschnitt, so weit sie mir bekannt, angeführt.

Möchte dies Beispiel mehr Nachahmung finden und dergleichen Anstalten zum Vortheil der fürstlichen Kassen wie der dramatischen Kunstanstalten und Künstler immer mehr mit den Hoftheatern verbunden werden. Ein Gleiches ist auch in Betreff der Stadttheater zu wünschen. Was von mir abhing, ist dazu redlich beigetragen worden.

Laut des ersten Abschnitts ist eine Pensionsanstalt durch mich mit dem leipziger Stadttheater verbunden worden, welche sich vollkommen bewährt hat. Ebenso sind bereits im August 1830 vor der Eröffnung des Hoftheaters zu Darmstadt Statuten einer solchen Pensionsanstalt für dasselbe entworfen und vorgelegt worden; die im Jahre 1831 erfolgte Schließung des Theaters verhinderte die Ausführung. Neuerdings, im Jahre 1851, ist, wie im sechsten Abschnitt näher besagt, durch die Liberalität des regierenden Großherzogs eine Pensionsanstalt mit dem Hoftheater verbunden worden.

Zu München fand ich bereits eine Pensionsanstalt für die Mitglieder des königl. Hoftheaters, indessen wurde unter mir mit derselben noch eine andere für die Witwen und Waisen der Mitglieder verbunden, die früher noch nicht bedacht waren. Endlich machte ich auch beim königl. Theater zu Berlin Vorschläge zu einer

dergleichen Anstalt, wenn schon Se. Maj. der König Denen, welche dienstunfähig werden, sei es in Folge einer gemachten Versprechung oder getroffenen Bestimmuug, sei es, ohne daß dergleichen vorhanden sind, lediglich als Ausfluß allerhöchster Gnade Pensionen und Unterstützungen gewährt.

Die von mir gemachten Vorschläge kamen jedoch nicht zur Ausführung, weil das Ministerium des königl. Hauses dazu nicht geneigt war.

Die Muße der Schließung des Hoftheaters wurde zur Aufstellung und Ergänzung der sämmtlichen Theaterinventarien benutzt, ein Geschäft, das im Laufe der Vorstellungen sehr schwierig, beinahe unmöglich ist. Diese Inventarien bestanden in denen der Decorationen und Maschinerie, der Schauspiel- und Opernbibliothek, der Requisiten, des Meublements, der Beleuchtung und Garderobe. Letztere faßte 14,213 Stücke, also circa so viele, wie mein leipziger Garderobeninventar, welches 14,097 Stücke enthielt, ein Beweis für die Reichhaltigkeit des letztern. Sämmtliche Inventarien faßten 18 Foliobände; hieraus erhellt die Größe und Mühsamkeit dieses Geschäfts. Mit dem Schluß des Jahres 1832, kurz vor meinem Abgang, gereichte es mir zur besondern Genugthuung, diese Inventarien allerhöchsten Orts übergeben zu können.

Bei allen meinen Hoftheaterleitungen hielt ich es für meine Pflicht gegen das allerhöchste Eigenthum, dies so schwierige als mühselige und zeitraubende Geschäft zu vollziehen.

Die großherzogliche Kapelle, wie oben gesagt, nebst einem Theil des Chors und des Nebenpersonals zur Bewahrung und Erhaltung der Inventarien, blieb bei der Schließung des Theaters fortbestehen. Dadurch wurde es möglich, große classische Musikaufführungen zu bewirken, in der Weise, wie sie im Gewandhausconcert zu Leipzig und den Symphoniesoireen zu Berlin stattfinden. Nur Werke von Händel, Cherubini, Beethoven, Mozart, Vogel, Haydn („Die Schöpfung" und „Jahreszeiten"), Winter, Cimarosa, Spontini, Spohr, Weber, Mehul, Rossini, Auber, Marschner und Meyerbeer kamen zur Aufführung. Um mit der Instrumental-

musik die Vocalmusik abwechseln zu lassen, wurden auch einige Solosänger temporär hinzugezogen, ja mit Hülfe derselben und eines Gastes, sowie der in Darmstadt sich aufhaltenden pensionirten Künstler, Scenen in Costüm aufgeführt, von welchen mehre mit der berühmten Sabine Heinefetter einen besondern Genuß gewährten.

Von Allem aber, was während des Schlusses der Vorstellungen über die Breter der darmstädter Bühne ging, war das Höchste und Würdigste, getragen und gehoben durch den Genius, dem es galt, die Vorstellung von Goethe's Gedächtnißfeier. Die Nachricht von Goethe's Tode (am 22. März 1832) war eine Trauerbotschaft durch das deutsche Vaterland, ja ins Ausland gedrungen. In einem Dichter, wie er es war, betrauert die Nation einen ihrer Geweihten; der Gedanke der Flüchtigkeit aller irdischen Dinge tritt ihr alsdann großartig entgegen, Tausende bereiten eine ernste Todtenfeier mit ihren vielbewegten Gedanken, und sie trauern, daß wieder ein solcher Genius von uns geschieden ist; doch nachdem sie dem Schmerz ihr Opfer gezollt, blicken sie aufwärts, der trübe Wolkenschleier zerreißt und am ewigen blühenden Himmel der Dichtkunst schwimmt dem Auge ein goldner klarer Stern entgegen; sie beschauen ihn und wähnen sich hinaufgezogen. Ein solcher Stern ist Goethe!

Der Genius, dem es gilt; die allgemeine Liebe und Verehrung für ihn; das in allen von der Cultur und Poesie eroberten Ländern für ihn verbreitete Interesse rechtfertigt es, wenn ich eine Beschreibung dieser Feier folgen lasse.

Ich schicke ihr die Bemerkung voraus, daß sie auf die Mittel der damaligen Zeit nach der Auflösung des Theaters, wo hauptsächlich nur Orchester, Chor und ein kleines dazugezogenes Kunstpersonal zu Gebote stand, berechnet werden mußte. Ebenso schicke ich zum völligen Verständniß des Prologs folgende Notizen voraus.

Der vorletzte Vers desselben gedenkt der Freunde, die sich in Darmstadt Goethe verbunden. Es sind die wohlbekannten Namen: Merk, in welchem man das verneinende Princip des Mephisto erkennen

will, von Heß, Petersen und Wenk, die Frau von Heß und ihre Schwester, Herder's Braut, Demoiselle Flachsland. Goethe „Aus meinem Leben", Band 3, Buch (12) sagt von ihnen: „Wie sehr dieser Kreis von sehr gebildeten Männern und Frauen mich belebte und förderte, wäre nicht auszusprechen."

Der letzte Vers des Prologs gedenkt der hohen Fürstin, die aus Darmstadt stammte. Es ist die unvergeßliche Großherzogin Luise von Sachsen-Weimar, eine geborene Prinzessin von Hessen-Darmstadt; von allen fürstlichen Frauen verehrte Goethe sie wol am meisten, weil ihr klarer, hochgebildeter und dabei die reinste Natürlichkeit athmender Geist den seinigen so ganz verstand und mit ihm das lebhafteste Interesse an allen Zeitereignissen, Entdeckungen und Erfindungen, sowie an allen Vorgängen im Reiche der Natur aus voller Seele theilte.

Goethe sagt von ihr: „Es war so gar nichts Gemachtes in ihr, Alles nur sie selbst, großartig, rein und edel."

Es folgt nun der Inhalt der Gedächtnißfeier, welche am 17. Mai 1832 stattfand.

Erster Theil.

Nach einer kurzen musikalischen Einleitung folgt:

Prolog,

gesprochen von Herrn Fischer.

Es tönt ein Ruf durch alle deutsche Gauen,
Ein Ruf des Schmerzes und der Dankbarkeit,
Und wie der Frühling blüht auf jungen Auen,
Uns mahnet doch die Macht der rauhen Zeit,
Die bunten Farben trübt ein Todesgrauen,
Es winkt die unbekannte Ewigkeit; —
Seht ihr nicht dort die blasse Abendröthe —
Sie weint am Grab des großen Dichters Goethe!

Am Grab des Sängers, den die Götterschwinge,
Im schönen, gleichen, unerreichten Flug,
Verklärend dieses Lebens dunkle Ringe,
Gleich einem Genius hoch und höher trug;
Der, huldigend der Wesenheit der Dinge,
Nichts nach dem Wahn der Götzenbilder frug,
„Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit."

Er sank hinab — doch nimmer kann verhallen,
Was seiner lebensvollen Brust entstieg,
Was, wie der Klang von tausend Nachtigallen,
Dem süßen Mund entquoll, der jetzo schwieg,
Durch alle Zeit wird es entzückend schallen
Und feiern einen menschlich schönen Sieg —
Sein deutsches Lied — in allen Nationen
Wird es bei Myrt' und Lorbeerkrone wohnen!

So laßt auch uns ihm eine Krone weihen,
Die wir im Vaterland mit ihm gelebt,
Auch hier, am Ort, wo sonst in schönen Reihen
Die Bilder seiner Kunst vorbeigeschwebt;
Er selbst soll uns des Opfers Kränze leihen,
Aus seinem Garten sei sein Schmuck gewebt;
Und wie die Herzen sich für ihn entzündet,
Das werde durch der Töne Macht verkündet!

Doch wie im Leben wir ihm nahe standen,
Deß sei vorerst mit Rührung noch gedacht.
Wie fördernd hier sich Freunde ihm verbanden,
Als jung und frisch die hohe Kraft erwacht,
Mit Lieb' und Rath begeisternd ihn umwanden,
Er hat es selbst in einem Buch gesagt;
Ihr findet dort noch unvergess'ne Namen
Vom Dank gefaßt in einen schönen Rahmen.

So blieb er stets uns liebend zugewendet,
Wenn ihm durchs große Herz Erinn'rung klang; —
Und war von uns die Fürstin nicht gesendet,
Die Hohe, welche er so oft besang,

Die, schützend, reiche Huld ihm hat gespendet? —
Beschwichtige, Musik, der Seele Drang,
Und nahet euch, bekannte Lichtgestalten,
Was ewig lebt, erheiternd zu entfalten!

Hierauf

Egmont.

Gedicht nach Goethe's „Egmont" von Mosengeil, mit Begleitung der Beethoven'schen Musik zu dem gedachten Trauerspiele, vorgetragen von Herrn Becker, vom Nationaltheater zu Frankfurt a. M.

Zweiter Theil.

Scenen aus Faust

von Goethe.

Dramatisch und in Costüm dargestellt.

(Erster Theil bis zur ersten Verwandlung.)

Faust	Hr. Becker.
Wagner, Famulus	„ Fuchs.
Erdgeist	„ Döring.

(Die dazu gehörige Musik, die Ouverture und der Chor der Engel, Weiber und Jünger ist von Friedrich Schneider, dem Tonsetzer des Oratoriums: „Das Weltgericht.")

Dritter Theil.

Marcia funebre aus der Sinfonia eroica

von Beethoven.

Hierauf

Bilder und Reden

aus und nach Goethe.

(Die Reden werden von Herrn Fischer gesprochen.)

Einleitung.

Mit Säulen schmückt ein Architekt aufs beste,
Mit Statuen, Gemälden seine Hallen,

Dann finden sich am frohen Tag die Gäste,
Von Melodie bewegt, einher zu wallen.
Nun wirket umgekehrt am ernsten Feste
Durch Widerspruch die Kunst ihm zum Gefallen;
Weil es nicht Freude frisch bewegt kann schildern,
Erstarrt das Lebende zu holden Bildern.

Erstes Bild.

Götz von Berlichingen's Tod.

(Fünfter Act. Schlußscene.)

Götz von Berlichingen. Elisabeth. Marie. Lerse.

(Nachdem das Bild verschwunden sagt der Redner:)

Die Schreckenstage, die ein Reich erfährt,
Wo Jeglicher befiehlt und Keiner hört,
Wo das Gesetz verstummt, der Fürst entflieht,
Und Niemand Rath und Niemand Rettung sieht,
Die schildr' ich nicht; denn ewig ungepaart
Bleibt solchem Fest Erinn'rung solcher Art.
Doch Götzes Bild führt uns heran die Zeit,
Wo Deutschland in und mit sich selbst entzweit,
Verworren wogte, Scepter, Krummstab, Schwert,
Feindselig eins dem andern zugekehrt;
Der Bürger still sich hinter Mauern hielt,
Des Landmanns Kräfte krieg'risch aufgewühlt;
Wo auf der schönen Erde nur Gewalt,
Verschmitzte Habsucht, kühne Wagniß galt.
Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein
In diesem Wust den Trieb gerecht zu sein.
Bei manchen Zügen, die er unternahm,
Er half und schadete, so wie es kam,
Bald gab er selbst, bald brach er das Geleit,
That Recht und Unrecht in Verworrenheit,
Sodaß zuletzt die Woge, die ihn trug,
Auf seinem Haupt verschlingend überschlug;
Er, würdig-kräft'ger Mann als Macht gering,
Im Zeitensturm unwillig unterging.

(Das Bild erscheint noch einmal.)

Es ist sein mildes Ende, was wir sehn,
Sein Weib, die Freunde traurig um ihn stehn;
O hört, wie er in holder Frühlingsluft,
Die letzten, freigegeb'nen Worte ruft:

Allmächtiger Gott! Wie wohl ist's einem unter deinem Himmel! Wie frei! Die Bäume treiben Knospen und alle Welt hofft. Lebt wohl, meine Lieben, meine Wurzeln sind abgehauen, meine Kraft sinkt nach dem Grabe. — An unserm Hochzeitstage, Elisabeth, ahnete mir's nicht, daß ich so sterben würde. Mein alter Vater segnete uns, und eine Nachkommenschaft von edeln tapfern Söhnen quoll aus seinem Gebete. — Du hast ihn nicht erhört, und ich bin der Letzte. Lerse, dein Angesicht freut mich in der Stunde des Todes mehr als im muthigsten Gefecht. Damals führte mein Geist den eurigen, jetzt hältst du mich aufrecht — Gott, löse meine Seele nun. Arme Frau. Ich lasse dich in einer verderbten Welt. Lerse, verlaßt sie nicht. — Schließt euere Herzen sorgfältiger als euere Thore. Es kommen die Zeiten des Betrugs, es ist ihm Freiheit gegeben. Die Nichtswürdigen werden regieren mit List, und der Edle wird in ihre Netze fallen. Maria, gebe dir Gott deinen Mann wieder. Möge er nicht so tief fallen als er hochgestiegen ist! Selbitz starb, und der gute Kaiser und mein Georg.

Himmlische Luft — Freiheit! Freiheit!

(Nachdem das Bild verschwunden, spricht der Redner.)

Wehe dem Jahrhundert, das einen großen, edeln Mann von sich stößt!
Wehe der Nachkommenschaft, die ihn verkennt!

Zweites Bild.

Abschied der Iphigenie.

(Fünfter Act. Sechster Auftritt.)

Iphigenie. Thoas. Orest.

(Wenn das Bild sich gezeigt hat und wieder verschwunden ist, fällt die Rede ein.)

Was sprach die Schmerzenstochter Iphigenie?
„Leb' wohl! O wende dich zu uns und gib

Ein holdes Wort des Abschieds mir zurück!
Dann schwellt der Wind die Segel sanfter an,
Und Thränen fließen lindernder vom Auge
Des Scheidenden. Leb' wohl! und reiche mir
Zum Pfand der alten Freundschaft deine Rechte."

(Bei dem zweiten „Leb' wohl!" sieht man das Bild wieder, und nach seiner abermaligen Verhüllung beginnt von neuem die Rede.)

Leb' wohl!
Die Thränen fließen lindernder vom Auge.
Auch der Entfernte, Abgeschiedne lebt uns! —
Ach, die Unsterblichen lieben der Menschen
Weit verbreitete, gute Geschlechter,
Und sie fristen das flüchtige Leben
Gerne dem Sterblichen, wollen ihm gerne
Ihres eig'nen, ewigen Himmels
Mitgenießendes, fröhliches Anschau'n
Eine Weile gönnen und lassen.
So hat auch er gelebt,
Eines jeden Tages
Hat er sich erfreut,
An jedem Tage
Mit rascher Wirkung
Seine Pflicht gethan.
Nun hört er auf zu leben,
Aber er hat gelebt! —
Und wir, wir haben noch das süße Leben,
Die schöne, freundliche Gewohnheit
Des Daseins und Wirkens. —
Ihr Götter, die mit flammender Gewalt
Ihr schwere Wolken aufzuzehren wandelt,
Und gnädig ernst den lang erflehten Regen
Mit Donnerstimmen und mit Windesbrausen
In wilden Strömen auf die Erde schüttet;
Doch bald der Menschen grausendes Erwarten
In Segen auflöst und das bange Staunen
In Freudeblick und lauten Dank verwandelt,
Wenn in den Tropfen frisch erquickter Blätter
Die neue Sonne tausendfach sich spiegelt
Und Iris freundlich bunt mit leichter Hand
Den grauen Flor der letzten Wolken trennt —

O lasset uns, mit Denen, die wir lieben,
Was ihr uns gönnt, in vollem Dank genießen!
Die Erde dampft erquickenden Geruch
Und ladet uns auf ihren Flächen ein,
Nach Lebensfreud' und guter That zu jagen,
Und jede gute That hat ihren Kranz!

Drittes Bild.

Tasso's Bekränzung.

(Erster Act. Dritter Auftritt.)

Tasso. Prinzessin. Eleonore. Alphons.

(Nach dem ersten Verschwinden des Bildes kommen folgende Worte.)

Der Lorbeerkranz ist, wo er dir erscheint,
Ein Zeichen oft des Leidens, nicht des Glückes.
Den Dichter führet, was er sinnt und treibt
Tief in sich selbst. Es liegt um uns herum
Gar mancher Abgrund, den das Schicksal gräbt,
Doch hier in unserm Herzen ist der tiefste,
Und reizend ist es, sich hinabzustürzen.
Wie seelenvoll hat Goethe dieses Lied,
Das wol auch seine Dichterbrust bewegte,
In Tasso's Schmerz, mit Melodie und Rede
Die tiefste Fülle dieser Noth geklagt! —
Verbiete du dem Seidenwurm zu spinnen,
Wenn er sich schon dem Tode näher spinnt.
Das köstliche Geweb' entwickelt er
Aus seinem Innersten, und läßt nicht ab,
Bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen.
O geb' ein guter Gott uns auch dereinst
Das Schicksal des beneidenswerthen Wurms,
Im neuen Sonnenthal die Flügel rasch
Und freudig zu entfalten!

(Das Bild erscheint wieder.)

Ihr seht ihn hier zum ersten mal bekränzt,
Es ist ein Vorbild nur von jener Krone,
Die auf dem Capitol ihn zieren sollte.
In seiner Seele spiegelte so schön

Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An seiner Brust, die zärtlich sich bewegte.
Doch bald verschwand der Glanz, entfloh die Ruhe,
Er kannte sich in der Gefahr nicht mehr,
Zerbrochen ward sein Steuer und es krachte
Das Schiff an allen Seiten. Berstend riß
Der Boden unter seinen Füßen auf. —

(Während der vorhergehenden Worte ist das Bild wieder verschwunden, und der Redner fährt unmittelbar fort.)

Nicht solchen Pfad schritt Goethe durch das Leben,
Vollendet fast wie seine Werke war's
Durch Glück und Walten heit'rer Geistesgröße,
Und Heiterkeit umschwebte seinen Tod —
So zier' ihn noch im Tod ein froher Kranz,
Den wir dem hohen Meister kindlich bringen!
Wie die Natur die innigreiche Brust
Mit einem grünen, bunten Kleide deckt,
So hüllt er Alles, was den Menschen nur
Ehrwürdig, liebenswürdig machen kann,
Ins blühende Gewand der Dichtung ein.
Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
Und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
Fürs wahre Gute, geistig scheinen sie
In seinen Liedern und persönlich doch
Wie unter Blütenbäumen auszuruhn,
Bedeckt vom Schnee der leicht getrag'nen Blüten,
Umkränzt von Rosen wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten.
Der Quell des Ueberflusses rauscht daneben,
Und läßt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Geflügel ist die Luft,
Von fremden Heerden Wies' und Busch erfüllt,
Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit läßt von einer gold'nen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhab'ne Sprüche tönen,
Indeß auf wohlgestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint,
Und doch im schönsten Takt sich mäßig hält.

(Musik kündet die nahende Bekränzung Goethe's an, und der Redner setzt rasch hinzu:)

Wodurch bewegt der Dichter alle Herzen?
Wodurch besiegt er jedes Element?
Ist es der Einklang nicht? der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt.
Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge
Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt;
Wer theilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe?
Wo es in herrlichen Accorden schlägt,
Wer läßt den Sturm zu Leidenschaften wüthen?
Das Abendroth im ernsten Sinne glühn?
Wer schüttet alle schöne Frühlingsblüten
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz, Verdiensten jeder Art?
Wer sichert den Olymp? vereinet Götter?
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart!

Viertes Bild.

Goethe's Bekränzung und Verklärung.

Egmont. Faust. Iphigenie. Tasso. Götz.

(Mit den letzten vorhergegangenen Worten erscheint unter Musikbegleitung die Büste Goethe's in Wolken. Iphigenie mit einem Kranz von Blumen, Götz mit einem von Eichenlaub, Egmont mit einem Myrten-, Tasso mit einem Lorbeerkranz und Faust mit einem Kranz aus Epheu und Edelgestein schmücken eine Lyra, welche Iphigenie auf einen Altar niederlegt. Sie bekränzt Goethe's Haupt; Götz, Egmont, Faust und Tasso hängen ihre Kränze in die Wolken auf, worin größere und kleinere Sterne erscheinen und Goethe's Büste umgeben. Die Büste schwindet zurück und wird von einer Glorie umstrahlt. Während dem ertönt folgender Schlußchor.)

O sieh herab, Gestalten sind's von dir,
Die alles Andre neben sich verdunkeln,
Und unter deinen Sternen hier
Als Sterne erster Größe funkeln.
Du lebest schön nach deinem Tode fort,
In Wirksamkeit, als wenn du lebtest;

Dein hohes Werk, dein Dichterwort,
Es strebt unsterblich, wie du sterblich strebtest.
So lebe durch die ungemess'ne Zeit,
Genieße der Unsterblichkeit!

Die „Abendzeitung“ sagte über die Darstellung Folgendes: „Die würdige und glanzvolle Feier wurde mit stiller Andacht, möchten wir sagen, hingenommen, und die Anordnung und Ausführung des Ganzen sowol, als das Wirken der Einzelnen wurde mit wahrhaft inniger, dankbarer Anerkennung belohnt. Die Zusammenstellung war sinnvoll und geistreich, einfach und edel, und, was besonders hervorzuheben ist, heiter und erhebend, ganz in Goethe'scher Art.

„Die Ausführung bewies von Eifer, Fleiß und genauem Einstudiren. Die äußere Ausstattung war in reinem großartigen Geschmacke.

„Vor Allem gebührt der wärmste Dank dem unermüdlichen Eifer des Intendanten Küstner, der bei den jetzt nur auf Concerte beschränkten Mitteln darauf bedacht war, eine so würdige Feier zu veranstalten, die überall dazu da sein müßte, um die Deutschen ihrem Goethe näher zu bringen und ihn gegen Verkennung und Herabwürdigung zu schützen. Herrn Becker, vom Theater zu Frankfurt a. M., und den Hofschauspielern Fischer und Fuchs gab die Versammlung auf das Lebhafteste ihren Dank für den trefflichen Vortrag ihrer dramatischen und rhetorischen Aufgaben zu erkennen.“

Um während des Theaterschlusses den öffentlichen Vergnügungen möglichst Abwechselung zu geben, wurde eine hinzugefügt, welche den Vortheil hatte, neu für Darmstadt zu sein. Es waren Maskenbälle in den Räumen des Hoftheaters. Es ist wol bemerkenswerth, daß noch nie, so viel mir bekannt, öffentliche Maskeraden in Darmstadt stattgefunden hatten, was man in Italien und Frankreich kaum glaublich und möglich halten dürfte. Die Neuheit dieser südlichen Belustigung dieser fantastischen, ein strenges Incognito im Gewühl der Menge gewährenden Mummerei, sowie

das Gelingen derselben mag eine Beschreibung gestatten, die ich einem der gelesensten Blätter über die erste dieser Maskeraden am 21. Februar 1832 entlehne, welcher andere folgten:

„Es ist erfreulich, in einer Zeit, wo nichts zu Dank geschieht, wenn über irgend etwas, und gehörte es auch nur den ephemeren Vergnügungen des Tages an, eine allgemeine Stimme der Zufriedenheit ist. Leider ist hier nur von einer Maskerade die Rede, aber doch ist diese zu allgemeiner, ungestörter und anständiger Belustigung ausgefallene Veranstaltung von Bedeutung für die hiesige Stadt. Viel wurde vorher politisirt, philosophirt, moralisirt, raisonnirt, intriguirt über das «Sein oder Nichtsein!» Der Erfolg war glänzend, sowol für das Charakteristische dieser Art Feste, wie für den Charakter der Versammlung. Der Eindruck, welchen die Ausschmückung des Opernsaales hervorbrachte, stimmte schon Alle zur Vergessenheit des gewöhnlichen Lebens und zu phantastischer Freude. Ueber der Bühne wölbte und spannte sich in großen Massen, auf goldenen Säulen, ein prächtiges Zelt aus, durch dessen zurückgeschlagene Rückwand man auf die Stadt Rom mit ihrem Corso, dem Hauptschauplatz des Carnevals, hinsah. Zwischen den Säulen waren Nischen angebracht, worin, um kleine Tische her, Ottomanen und Tabourets zur bequemen Ruhe und Erholung einluden. Daneben reich verzierte, mit Blumen geschmückte Büffets; links und rechts große Spiegel mit Orangenbäumen umgeben. — Mit dem Raume des architektonisch-imposanten Schauplatzes, dessen Logen von geschmückten Masken und Zuschauern überfüllt waren, bildete dieses Zelt einen ovalen großartigen Raum, in welchem über Tausend phantastischer, glänzender Gestalten umherwogten. Dieser märchenhafte Feenanblick war von einem sanften und doch fast tagehellem Lichte magisch beleuchtet — das von drei großen Lüstern und zwei Reihen milchweißer Glaskugeln, welche im weiten Kreise um den hohen Saal herschwebten, verbreitet wurde. Eine vortreffliche Militairmusik von 40 Mann rauschte mit Ouvertüren aus der „Stummen", „Fra Diavolo" u. s. w., mit Märschen und Tänzen über die fröhlichen Menschen hin, welche

einmal alle Sorgen abgeworfen zu haben schienen, Alles leicht nahmen, was ihnen begegnete, miteinander ohne Unterschied des Standes und Ranges neckten, intriguirten, scherzten, lachten, tanzten. Der Großherzog und die Prinzen des Hauses wandelten oft unter dem lustigen Gewühl und verweilten bis nach Mitternacht. Zur größten Ehre gereicht es der aus allen Classen von Einwohnern gemischten Gesellschaft, daß auch nicht das Geringste vorfiel, was störend war, auch nicht einmal der unbedeutendste Disput, wie er sich doch heutzutage leicht, selbst in Versammlungen von sogenannten Gebildeten, erzeugt. Anständige Thorheit und Fröhlichkeit, gesitteter Scherz, Wohlwollen, Höflichkeit, Zutrauen bei lustigem Humor, nirgends gemeine Maskenfrechheit bei bequemer Maskenfreiheit — so endete Morgens um 5 Uhr ein Fest, von welchem alle Anwesenden versicherten: noch keins erlebt zu haben, wo Lust, Scherz, Freiheit und Sitte sich in gleichen Massen wie hier paarten."

Im Jahre 1831 empfing ich einen so ehrenvollen als vortheilhaften Ruf zur Leitung des Nationaltheaters von Frankfurt a. M. Die Actiengesellschaft, welche bei diesem Theater besteht, machte mir den Antrag, daß ich das Theater für ihre Rechnung führen solle, mit einem Antheil von Gewinn und Verlust, mit einem alljährlichen Zuschuß von 15,000 Gulden, in sofern und in soweit solcher erfoderlich, und mit einem jährlichen Gehalte von 3000 Gulden, der sich nach Verhältniß der Einnahme auf 6000 Gulden steigern konnte. So sehr ich das in mich gesetzte Vertrauen zu ehren wußte, so nahm ich doch dies Anerbieten nicht an und verblieb in den großherzoglichen Diensten, in der Hoffnung, daß sich die Verhältnisse für die Wiedereröffnung des darmstädter Hoftheaters bald wieder günstig gestalten würden, wozu die Hoffnung nicht aufgegeben worden war.

Gegen Ende des Jahres 1832 erhielt ich durch den königlich bairischen Staatsrath und Regierungspräsidenten des Regenkreises, Herrn Eduard von Schenk, der früher Minister war, einen Antrag zur Uebernahme der Intendanz bei dem Hoftheater zu München

mit sehr vortheilhaften Bedingungen in Bezug auf Gehalt und Pension. Es mußte der Ruf von einem der kunstsinnigsten Fürsten Deutschlands, dem Könige Ludwig von Baiern, durch den hochgeschätzten Dichter von Schenk, den Verfasser von „Belisar“ und andern Dramen, höchst ehrenvoll für mich sein. Dessenungeachtet konnte nur die fortdauernde Unsicherheit über ein wieder zu eröffnendes Hoftheater in Darmstadt mich bewegen, den in jeder Hinsicht sehr angenehmen Verhältnissen daselbst unter dem Befehl eines so gerechten als gütigen Herrn zu entsagen.

Ich folgte dem Rufe und reiste im Februar 1833 nach München, von dem lebhaften Triebe beseelt, meine Thätigkeit und Erfahrung wieder der theatralischen Kunst und ihren höchsten Zwecken mit Liebe und Eifer zu widmen.

Ich nahm mit mir das beglückende Gefühl, die vollkommenste Zufriedenheit J.J. K.K. H.H. des Großherzogs und der Großherzogin von Hessen erlangt zu haben. Einen neuen, theuern Beweis davon empfing ich in München, kurz nach meiner Anstellung daselbst, durch die gnädigste Uebersendung des Ritterkreuzes des großherzoglich hessischen Ludwigsordens.

Dritter Abschnitt.

Das Hoftheater zu München.

Nachdem mir am Abend vorher von den Angehörigen des Hoftheaters ein Ständchen gebracht, reiste ich am 3. Februar 1833 von Freunden und Bekannten bis Frankfurt begleitet, von Darmstadt ab und nahm meinen Weg nach München über Regensburg, wohin mich Herr v. Schenk, der als Präsident des Regenkreises sich daselbst aufhielt, eingeladen hatte. Da er die Veranlassung zu meiner Anstellung in München gegeben, so hielt er es für seine Pflicht, mir die dasigen Verhältnisse genau mitzutheilen, und machte mich mit Folgendem vertraut: Als Nichtbaier und Fremder zu einer Stelle berufen, die nicht gerade vacant geworden und von Vielen ambirt würde, die sich vermöge ihres Rangs und ihrer Geburt oder sonst dazu qualificirt hielten, hätte ich eine große Opposition und mannichfache Anfeindung zu erwarten, sowie denn überhaupt Opposition in Worten und Handlungen mehr denn je im Geiste der Neuzeit liege. Auch von Mitgliedern des Kunstpersonals und der Regie, meinte Herr von Schenk, hätte ich ein feindliches Benehmen zu erwarten, und gerade von den bedeutendsten ältern Künstlern, die an den bisherigen Gang gewöhnt, bei einem Wechsel des Chefs Veränderungen besorgten; dasselbe stände mir von Individuen des Administrationspersonals bevor, wenn dasselbe auch so manche brave und dienstbeflissene Mitglieder zählte. Es ist allerdings für einen Theatervorstand, besonders einen Fremden,

der eintritt, sehr behindernd, wenn er da gerade Opposition und Unzuverlässigkeit findet, wo er auf Unterstützung zählen sollte. Ebenso machte mich Herr von Schenk auf die Mängel und Unvollständigkeit der münchener Theatergesetze aufmerksam und auf die dadurch herbeigeführte Indisciplin, welche einem Theater höchst verderblich sei.

So unangenehm mir diese Mittheilungen des Herrn von Schenk sein mußten, welche sich auch später vollkommen bestätigten, indem mir noch lange nach meinem Dienstantritt viele Verdrießlichkeiten bereitet wurden, so ging ich doch, auf meine Erfahrung und den besten Willen für die Sache bauend, guten Muthes und im Vertrauen auf die Gerechtigkeit und Güte Sr. Majestät des Königs nach München. Dies Vertrauen betrog mich auch nicht, und gegen alle Machinationen und Intriguen in und außer dem Theater unterstützte derselbe mich auf das kräftigste. Er verstand es, den von ihm erwählten Chef zu halten. Er bezeigte Denen, die gegen mich agirten, ohne Unterschied des Standes seine Unzufriedenheit, was bald im Publicum sich verbreitend, von großer Wirkung war und zum Vortheil der königlichen Anstalt das Ansehen und die Kraft ihres Vorstandes verstärkte. So wurde es auch bald in München bekannt, als der König, im Begriff im Jahre 1835 nach Griechenland zu reisen, zwei der ersten Mitglieder des Hoftheaters, denen er im englischen Garten begegnete, auf das ernsteste ermahnte, während seiner langen Abwesenheit und weiten Entfernung durch ihr Benehmen gegen ihren Vorstand seine Gnade nicht zu verscherzen. Alles dies, was ich mit tiefster Dankbarkeit erkenne, erleichterte meine Stellung in München, wenn es mich auch von mannichfachen Angriffen und Anfeindungen nicht befreien konnte. Mehr oder weniger ist jeder Intendant dergleichen Anfeindungen und Erschwerungen seines schon an sich schwierigen Postens ausgesetzt, der ihm dadurch oft verleidet wird. Eine Menge nachtheiliger falscher Gerüchte über ihn, seine Maßregeln und die Resultate seiner amtlichen Thätigkeit werden systematisch immer wiederholt, mündlich in Blättern, ja in Broschüren von den Gegnern des In-

tendanten verbreitet, welche er in und außer dem Theater in allen Denen findet, deren Wünsche und Verlangen nicht erfüllt werden; und deren gibt es allerdings, wenn er seine Pflicht thut, eine Unzahl! Diese von den Gegnern verbreiteten Gerüchte finden bei deren Parteigängern Viele, welche daran glauben oder glauben wollen. Manchmal gelingt es diesen Gerüchten, bis in die höchsten Regionen sich den Weg zu bahnen, was selbst für den Intendanten gefährlich werden kann. Zu diesen Gerüchten gehört auch, daß immerfort ohne alle Begründung der Abgang des Intendanten verbreitet wird, wodurch die Stellung desselben gelockert werden soll und auch oft wird. Ich hatte in München und bei meinen Hoftheatern, wo aus leicht begreiflichen Gründen die benannten Uebelstände mehr als bei Unternehmungstheatern obwalten, um so mehr von denselben zu leiden, als ich, wie oben gesagt, als Fremder berufen wurde, um Reformen zu machen, daher in und außer dem Theater viele und verschiedenartige Gegner finden mußte. Verbreitete Unwahrheiten und Verleumdungen, meine dienstliche Wirksamkeit betreffend, berichtigte ich öffentlich und scheute auch hierin nicht die Oeffentlichkeit, wie ich glaube, häufig zu meinem Besten.

Zu vorstehenden Leiden eines Theaterintendanten, über die auch Iffland und Andere sich vielfältig beklagten, gesellen sich häufig noch andere. Es gelingt nämlich manchen Wünschen und Gesuchen, sei es um Anstellung oder Gastspiele, oder Benefize, oder um Darstellung von Stücken, ja um Ertheilung von Rollen u. s. w. mit Umgehung des Intendanten auf den verschiedensten Wegen bis zur höchsten Stelle zu gelangen. Werden diese Gesuche ohne Wissen des Vorstandes erfüllt, so kann dies nur zum Nachtheil desselben und seiner Autorität, sowie zu dem der Anstalt selbst gereichen, ja es muß oft mit der Verantwortlichkeit des Administrators für das Gleichgewicht der Einnahme und Ausgabe collidiren. Ich habe diese und ähnliche Nachtheile eines Hoftheaterintendanten schon berührt, als ich im ersten Abschnitte von den Vorzügen eines Theaterunternehmers sprach.

Bei dieser allgemeinen Bemerkung muß ich hinzufügen, daß ich, so wenig als es immer die Verhältnisse zulassen, von diesen Nachtheilen in München zu leiden hatte, wo die Wege zu dergleichen Gesuche möglichst versperrt waren. Die Ausweisung des abtretenden und die Hinweisung des eintretenden Intendanten geschieht in München durch eine Commission der Rechnungskammer und durch die erste Hofstelle, den Obersthofmeisterstab, welcher den neuen Intendanten vereidet und dem Gesammtpersonal des Hoftheaters als ihren Vorstand, dessen Anordnungen es nachzukommen, vorstellt, sowie auch eine Instruction genau seine Befugnisse und Pflichten bestimmt. Diese feierliche Einführung in München, die nicht überall und z. B. in Berlin nicht stattfindet, ist für den Vorstand, und dessen Autorität gegenüber dem Personale von wesentlichem Nutzen.

Die dienstliche Stellung des Intendanten ist beim münchener Hoftheater folgende:

Er steht unmittelbar unter Sr. Majestät dem Könige, nicht unter dem Ministerium des königlichen Hauses oder einem andern Ministerium. Er berichtet unmittelbar dem König, legt demselben Rechnung ab, die von der Rechnungskammer geprüft wird, und empfängt von ihm die Resolutionen. Ein ähnliches Dienstverhältniß besteht beim Hoftheater zu Dresden und andern.

Dies ist von großen Nutzem für die königliche Anstalt und vereinfacht und beschleunigt den Geschäftsgang, der, wie ich schon im ersten Abschnitt auseinandergesetzt, wo ich von den Vortheilen eines Theaterunternehmers sprach, bei dem Theater so schnell als möglich sein muß.

Was dadurch gewonnen wird, ist jedem Theaterkundigen, ja jedem Laien klar. In Folge dieser Stellung des Intendanten entscheidet allein und schnell der allerhöchste Wille, und jede Zwischeninstanz fällt weg, die jedenfalls hemmt, wenn sie nicht noch den Uebelstand herbeiführt, daß sich fremde Intentionen und Protectionen eindrängen. Zugleich werden dadurch die Nachtheile vermindert, denen ein Hoftheaterintendant gegenüber einem selbständigen und unabhängigen Unternehmer ausgesetzt ist.

Den Vorzug dieser unmittelbaren Stellung des Intendanten lernte ich in München um so mehr schätzen, als ich die allerhöchsten Entscheidungen äußerst schnell und, wo es dringlich war, in weniger als 24 Stunden empfing.

Nicht so günstig war in München, daß die beim königlichen Theater dienstthuende Kapelle nicht dem Hoftheaterintendanten untergeben war, sondern einen besondern Hofmusikintendanten hatte.

Theater und Kapelle sind Theile eines Ganzen und können ohne Nachtheil für die erfoderliche Einheit und Disciplin sowie für den nöthigen schnellen Geschäftsgang nicht getrennt und unter verschiedene Vorstände gestellt werden. Dieser Nachtheil wurde allerdings in München, wenn auch nicht ganz beseitigt, doch dadurch vermindert, daß die bei der Kapelle angestellten Kapellmeister und Musikdirectoren in Bezug auf den Theaterdienst den Hoftheaterintendanten unterwiesen wurden, sowie nöthigenfalls der allerhöchste Wille schnell eintrat und die Hindernisse beseitigte.

Der Hoftheaterintendant ist in München laut seiner Instruction streng dafür verantwortlich, daß die gesammte Ausgabe mit der etatsmäßigen Einnahme, das ist der Theaterkasseneinnahme und dem allerhöchsten Zuschusse, gedeckt und der letztere nicht überschritten werde. Diese vor mir nicht gelöste Aufgabe ward in allen Jahren meiner Administration, selbst bei sehr nachtheiligen Umständen, als z. B. in dem Jahre, wo die Cholera grassirte, von mir erfüllt.

Geschieht dies bei der allerdings schweren und im Falle der Nichtlösung der Aufgabe sogar gefährlichen Verantwortlichkeit, so sollte bei Hoftheatern dem Vorstand auch die freieste Bewegung gestattet und er in Bezug auf Engagements, Gastspiele, Wahl und Ausstattung der Stücke, Feststellung des Repertoirs, Vertheilung der Rollen u. s. w. nicht gehemmt oder behindert werden, um somehr, als das Publicum, das seinen Eintritt bezahlt, sich an den Intendanten hält.

Diese freie Bewegung wird allerdings den Hoftheatervorständen selten oder nicht im nöthigen Umfange gewährt.

Ich gestehe, daß ich oft in München noch mehr als es geschehen, für die Kunst gethan hätte, namentlich in Betreff von Engagements, wenn man mir nicht eine zu große Besorgniß für mögliche Defecte, welche durch die frühern nachtheiligen, finanziellen Resultate entstanden waren, entgegengehalten und dadurch mir hemmende Fesseln angelegt hätte. In Leipzig wo ich frei und selbständig war, that ich oft mehr für die Kunst, als es die Kasse erlaubte.

Es ist vorstehend die finanzielle Aufgabe erwähnt worden, die mir beim Antritt meines Amts gestellt wurde. Diese Aufgabe war von 1799 an, wo mit dem Regierungsantritt des Königs Maximilian I. das münchener Hoftheater für allerhöchste Rechnung übernommen wurde, bis zum Beginn meiner Administration 1833, also während 34 Jahren, mit Ausnahme eines einzigen Jahres, nicht gelöst worden; es waren vielmehr zur Deckung der Mehrausgabe außerordentliche Zuschüsse nöthig geworden, die jährlich bis auf 20,000, 30,000, ja in einem Jahre bis auf 40,000 Gulden gestiegen waren. Unter der mir vorausgegangenen Administration wurde seit dem Regierungsantritt des Königs Ludwig I. die Mehrausgabe des Theaters nicht mehr durch außerordentliche Zuschüsse gedeckt, sodaß, als ich die Intendanz antrat, sich eine Theaterschuldenlast von 44 — 45,000 Gulden vorfand, deren Zurückzahlung mir mit 4000 Gulden jährlich auferlegt wurde. Dessenungeachtet verblieb der vom Jahre 1822 an auf 78,000 Gulden bestimmte allerhöchste Zuschuß zum Hoftheater auch unter mir derselbe. Zu den 4000 Gulden kam noch die Summe von 5200 Gulden, welche ich im Durchschnitt von 9 Jahren jährlich für Pensionen zu zahlen hatte. Es war demnach die Theaterkasse mit einer jährlichen Zahlung von mehr denn 9000 Fl. belastet, welche an sich nicht zur Theaterausgabe gehört. Dessenungeachtet gelang es mir, meine Aufgabe zu lösen und die Ausgabe zu decken, ohne außerordentliche Zuschüsse in Anspruch zu nehmen, und während meiner neunjährigen Administration 36,000 Gulden an der Schuld abzuzahlen. Dies Resultat wurde keineswegs blos durch strenge Oekonomie und Ersparung, welche, in sofern sie der Kunst und Würde nicht Eintrag thut, allerdings Pflicht

ist, sondern auch durch Verbesserung der Kunstanstalt und dadurch herbeigeführte Mehreinnahme bewirkt.

Die Kasseneinnahme (incl. der Abonnementsbeträge mit 43 — 44,000 Gulden hatte unter der frühern Administration jährlich im Durchschnitt noch nicht 100,000 Gulden betragen; sie stieg unter mir auf circa 114,000 Gulden. Dabei wurde nicht nur der bisherige Besoldungsetat mit 100,000 Gulden beibehalten, sondern es wurde die Ausgabe noch um 5000 Gulden erhöht, sodaß der Aufwand für Garderobe, Decorationen, Bibliothek, Honorare an Dichter und Compositoren und für alle Gegenstände, welche Kunst und Eleganz betreffen, vermehrt werden konnte, was die mannichfachen reich ausgestatteten Stücke dem Auge des Publicums dargelegt haben.

Das vorstehende finanzielle Resultat meiner münchener Administration erweist sich nicht nur als ein überraschend gutes, sondern es ergibt sich auch aus der oben angegebenen Weise, wie dasselbe erlangt wurde, und aus dem späteren mitgetheilten Resultat der artistischen Leitung, daß dies finanzielle Resultat keineswegs auf Kosten der Kunst und der Würde des königlichen Hoftheaters errungen worden ist. Hätte letzteres stattgefunden, so wäre das Resultat so leicht zu erlangen als nachtheilig gewesen.

Es konnte keinem Bedenken unterliegen, vorstehende Resultate mitzutheilen, da sie längst schon vielfach bekannt sind; auch glaube ich durch dergleichen Mittheilungen, wie ich im fünften und sechsten Abschnitt ausführlich darthue, nur zu nützen.

Dem finanziellen Resultate der Theatereinnahme und Ausgabe schließe ich die Bemerkung an, daß sich auch bei der mit dem königlichen Theater verbundenen Pensionsanstalt ein günstiges Resultat ergab. Es wurden nämlich nach Bezahlung der Pensionen außer den vorgeschriebenen 2000 Gulden noch weitere Beträge von 1500 Gulden jährlich capitalisirt.

Bevor ich zur artistischen Uebersicht der münchener Leitung übergehe, berühre ich noch folgende Administrationsgegenstände:

Die Schwierigkeit, die der Intendanz gestellte finanzielle Aufgabe zu lösen, wird in München durch die Größe des Hauses be-

deutend vermehrt. Das Haus ist eigentlich nur für die Oper passend und für das recitirende Schauspiel zu groß, ein Nachtheil, dem man in neuerer Zeit bei vielen neugebauten Häusern, als in Hamburg, Darmstadt, Hannover, Königsberg begegnet; dies ist für das Schauspiel und die Schauspieler von den schlimmsten Folgen. Das erstere muß dadurch verlieren, indem das Verständniß für das Publicum, vorzüglich in den entferntern Räumen des Schauplatzes behindert und mit ihm das Interesse des Publicums am Schauspiel geschwächt wird. Die Schauspieler müssen entweder das Sprachorgan sehr anstrengen, worunter dieselben nur leiden können, oder sie werden gar nicht verstanden; ebenso geht für viele Zuschauer die Mimik verloren. Ein weiterer Nachtheil des großen Hauses in München ist, daß bei vielen Vorstellungen, wo das Haus nur theilweise gefüllt ist, Tausende jährlich für Beleuchtung, Heizung, Comparserie u. s. w. umsonst ausgegeben worden, wodurch, wie oben gesagt, die Ausgabe unnützerweise vermehrt und die finanzielle Aufgabe erschwert wird. Auch ist es bei einem kleinern Hause möglich, die Vorstellungen zu vermehren, die in einer mit Fremden oft angefüllten Hauptstadt, wie München, täglich statthaben sollten. Ich glaubte diese Nachtheile vorstellen und auf die Vermehrung der Vorstellungen sowie auf die Erbauung eines kleinern Hauses antragen zu müssen, wodurch in München die theatralische Kunst, gleich allen andern Künsten, ein neues Denkmal der allerhöchsten Liberalität erhalten hätte.

Die Umstände gestatteten leider damals die Genehmigung meiner besagten Anträge nicht. Es wird jedoch gegenwärtig ein dergleichen kleines Haus in der Nähe des bestehenden großen gebaut, wodurch Kunst und Kasse nur gewinnen werden.

Als ich die münchener Intendanz antrat, war das Erste, worauf ich von allerhöchster Seite aufmerksam gemacht wurde, daß die gesammte Administration sich in einem höchst mangelhaften Stande befände, den man mit dem Namen „Augiasstall" zu bezeichnen beliebte. Es lag mir demnach die herculische Arbeit ob, diesen Augiasstall zu reinigen, sämmtliche Zweige der Administration neu

zu organisiren und darin die vollkommenste Ordnung und möglichste Oekonomie einzuführen, eine Aufgabe, die mir bei allen meinen Intendanzen zu Theil geworden und zur strengsten Pflicht gemacht wurde.

Wer die hundertfältigen Theile der Theaterausgabe mit allen ihren Details kennt, was nur dem Sachkundigen zu beurtheilen möglich, dem Laien unmöglich ist, wird ermessen, welcher Anstrengungen, welcher Mühseligkeit, welcher Zeit es bedurfte, um eine so große Theateradministration wie in München zu reorganisiren; es gehörten fünf bis sechs Jahre dazu. Die erwähnte allerhöchst gewählte Bezeichnung war daher eine nur zu richtige und zeugte von einer gründlichen Sachkenntniß. Die Reorganisation einer großen Administration ist mit mehr Mühen und Unannehmlichkeiten als die Creirung einer neuen verbunden. Ich bin im Stande, dies beurtheilen zu können, da ich in Leipzig die letztere Aufgabe, bei meinen drei andern Administrationen die erstere zu lösen hatte. Es ist hierbei das nämliche Verhältniß wie zwischen einem neuen, tüchtigen, in allen Theilen harmonirenden Gebäude und einem zu reparirenden, zu vergrößernden alten, defecten Gebäude. Am meisten Mühe nahm bei dieser Reorganisation die Garderobenbranche in Anspruch. Es war zwar dabei die ganz zweckmäßige Einrichtung getroffen (die ich z. B. in Berlin nicht vorfand), daß die Anfertigung und Reparatur der Garderobe im Theater selbst durch angestellte und Aushilfsschneider geschieht, was die Ordnung,, die Oekonomie und Vermeidung aller Unterschleife, die oft nöthige Eile, sowie die Erhaltung der Garderobe und die zu beaufsichtigende Anfertigung derselben nothwendigerweise erheischt. Bei dieser zweckmäßigen Einrichtung waltete jedoch eine Menge von Misbräuchen, deren nähere Auseinandersetzung ebenso weitläufig als ermüdend wäre. Nur des Misbrauchs will ich gedenken, daß, um Ersparungen einzuführen, früher die Garderobe nicht neu gemacht, sondern zu allen vorkommenden Fällen abgeändert worden war, wodurch die Deteriorirung derselben, sowie bedeutende Unkosten für Arbeitslöhne herbeigeführt wurden. Dies stellte ich mit allerdings bedeutenden

Ausgaben für neue Anschaffungen ab, sodaß die Garderobe wie alle Inventariengegenstände und Administrationszweige überhaupt im besten, geordnetsten Stande sich bei meinem Abgange befanden, was mein Nachfolger mit Freude und Dank anerkannte.

Ich gedenke noch hierbei einer wichtigen Angelegenheit für die Administration. Es ist nämlich von bedeutendem Nutzen, in Bezug auf viele sogenannte Regie- oder sächliche Ausgaben-Accorde in allen Fällen abzuschließen, wo für die Qualität des zu liefernden Gegenstands nichts zu fürchten ist. Diese Accorde haben den großen Vortheil, daß die im Etat veranschlagten Ausgaben für diesen Gegenstand nicht überschritten werden können, was den Etat in allen Zweigen der Ausgabe, welche in Accord gegeben, untrüglich macht. Dieser Accorde waren in München 24, wovon ich nur die für Saitenanschaffung, Copiatur, Heizungs-, Beleuchtungs- und Garderobegegenstände, für Reinigung und Färbung der letztern, für Verfertigung der Decorationen, für Stellung der Theaterwagen und Hausreinigung namentlich anführe. In Italien wird diese Maßregel der Administration noch viel weiter ausgedehnt. So wird z. B. die gesammte Garderobe für eine Oper, nach beigefügten Figurinen und andern darüber getroffenen Bestimmungen, von einem Separatunternehmer gegen ein Aversionalquantum für eine oder mehre Saisons, in welchen die Oper zur Darstellung kommt, gestellt, worauf sie nach Beendigung der Saisons wieder diesem Separatunternehmer zufällt, der sie an andere Impressarien von Theatern zweiten und dritten Rangs zu derselben Oper auf dieselbe Weise überläßt; so geht diese Garderobe auf drei und mehre Theater über, und wird dadurch eine große Ersparung bewirkt. Allerdings ist dies Verfahren auf deutsche Theater bei ganz verschiedenen Verhältnissen nicht anwendbar.

Eine ebenso wichtige Administrationsmaßregel, wie die der Accorde, war, daß durch zweijährige Anstrengungen das mühselige und bei fortlaufendem Gange der Theateranstalt sehr schwierige Werk der Inventarisirung sämmtlicher Theatergegenstände unter mir bewerkstelligt worden ist. Die Inventarien bestehen in denen

der Garderobe (42,400 Stücke mit 82,000 Gulden geschätzt) der Decorationen (4000 Stücke), der Requisiten (8100 Stücke), der Beleuchtung (5600 Stücke), der Hauseinrichtung (3100 Stücke), und der Bibliothek der Bücher und Musikalien (100,000 Stücke).

Aus Vorstehendem kann man auf den großen Werth dieser Inventarien schließen; durch diese Inventarisirung wurde sonach ein großes königliches Eigenthum festgestellt und gesichert.

Diese Administrationsübersicht schließe ich mit der Anführung folgender zweckmäßiger unter mir in München getroffenen Einrichtungen.

1) Die vorgefundene Menge von Freibillets und freien Entréen wurde auf allerhöchsten Befehl auf eine für die Kasse wie für das Publicum vortheilhafte Weise beschränkt.

2) Mit der bestehenden Pensionsanstalt für die Mitglieder des Theaters wurde noch eine andere für die Witwen und Waisen derselben verbunden.

3) Dem Mangel eines geräumigen und eleganten Foyers wurde durch die Einrichtung eines solchen im ersten Range abgeholfen.

4) Die Maskenbälle im Theater erhielten eine bessere Einrichtung und dadurch einen höhern Ertrag der Einnahme. Die früher in Masse vertheilten Freibillets oder für niedrige Preise colportirten Billets wurden aufgehoben, und dadurch einer zu großen Ueberfüllung des Saals zur Bequemlichkeit des Publicums vorgebeugt. Ein bisher mangelnder, eleganter und großer Speisesaal wurde dicht hinter der Bühne, verziert mit Mooswänden, Guirlanden, Gemälden aus der Umgegend Münchens, mit Kronleuchtern, Spiegeln und Fontainen, neu eingerichtet, sowie ein gleichfalls bisher fehlendes anständiges Local für Biertrinker; ein Bedürfniß in München, das jetzt überall gefüllt wird.

5) In Betreff der Komödienzettel fand folgende Anordnung statt. Es wurde nämlich der Druck der Komödienzettel von der Intendanz dem Buchdrucker J. Rösl übertragen, welcher ihn für seine Rechnung bewirkte und theils einzeln die Zettel in der Buch-

druckerei des Morgens, und im Theater des Abends, für 1 Kreuzer verkaufte, theils gegen einen jährlichen Abonnementsbetrag von 1 Gulden absetzte, außer welchem Betrage etwas Weiteres an Trinkgeld nicht zu zahlen war. In sofern der Abonementspreis circa nur soviel betrug, als das bisher gezahlte Trinkgeld an den Zettelträger, welches nun wegfiel, wurde nicht mehr als früher für einen Zettel gezahlt; der Zettelträger, dessen Subsistenz bisher auf die Trinkgelder angewiesen war, erhielt von der Intendanz eine Anstellung und Besoldung, sowie auch vom Buchdrucker einen bestimmten Antheil an dem Abonnementsbetrag der Zettel. Die Kosten des Drucks wurden dem Unternehmer durch den Betrag des Abonnements und den Verkauf der Komödienzettel ersetzt und es verblieb ihm noch ein verhältnißmäßiger Gewinn. Durch diese Einrichtung machte die Intendanz eine Ersparung von 1000 Gulden, die Zettelträger erhielten eine Anstellung und das Publicum zahlte nicht mehr als früher. Es brachte daher diese Einrichtung und Ersparung Niemandem einen Nachtheil und der Administration einen bedeutenden Gewinn.

Ich bemerke schließlich, daß diese Zetteleinrichtung bereits von mir beim leipziger Theater getroffen worden war. So viel mir bekannt, waren dies sowie das Theater in Frankfurt am Main die ersten, die sie einführten, denen jetzt die meisten Hof- und Unternehmungstheater gefolgt sind.

Bei dieser Gelegenheit gedenke ich noch, daß die münchener Theaterzettel, nach Vollendung der Eisenbahn von München nach Augsburg, früh am Tage der in München statthabenden Theatervorstellung sowie daselbst, auch zugleich in dem 9 Meilen entfernten Augsburg angeschlagen wurden; das erste Beispiel dieser Art. Ein zweites folgte später in dem gleichzeitigen Anschlage der Theaterzettel am Tage der Vorstellungen in Berlin und Potsdam, welches allerdings vom erstern nicht so entfernt liegt, als Augsburg von München.

6) Da die Theatergesetze mangelhaft und in viele einzelne Anordnungen vertheilt waren, so wurde auf allerhöchsten Befehl

von mir ein vollständiges Gesetzbuch ausgearbeitet und vor meinem Abgange von München publicirt, ja die von mir erbetene Entlassung wurde selbst von der Vollziehung dieses Befehls abhängig gemacht. Da den gegenwärtigen, gleichfalls von mir redigirten Gesetzen des königlichen Theaters zu Berlin die münchener im Wesentlichen zu Grunde liegen, wenn letztere gleich die für Berlin zweckmäßigen und nöthigen Abänderungen und Zusätze erhielten, so werde ich im vierten Abschnitt, das berliner Theater betreffend, ein Näheres und Weiteres darüber besagen.

7) Während bisher keine Controle bestand, wurde eine solche in sehr zweckmäßiger und durchgreifender Weise für Parterre und Galerie am Eingang dieser Plätze eingeführt. Diese beiden Plätze bedürfen vor allen einer Controle, weil sie schwer zu übersehen sind. Eine Controle der Logenränge hat in Süddeutschland, wo die Logen, wie in Italien, meist vermiethet und jedem Besucher offen stehen, große Schwierigkeiten, wozu kommt, daß bei den Logen ein Misbrauch weniger zu befürchten, eine Controle sonach weniger nöthig ist. Durch die erwähnte in München eingeführte Controle wurde bedeutend gewonnen. Die Tageseinnahme im Monat Juni, mit dessen Anfang die Einrichtung begann, brachte 1000 Gulden mehr ein, als die des vorausgehenden Monats Mai, bei gleichen Umständen in Bezug auf das Repertoir und die Jahreszeit. Alle, auch die besten Controlen bei deutschen Theatern, kommen jedoch denen in Frankreich nicht bei, wo am Haupteingang, durch den alle Zuschauer, nachdem sie sich Billets gelöst, den Weg nehmen, hinter einer Barrière mit zwei Eingängen rechts und links, an einer breiten Tafel fünf Controleure sitzen und zwei Personen bei den Eingängen stehen, welche den Eintritt controliren, sodaß ein Misbrauch oder Unterschleif beinahe unmöglich ist. In Frankreich ist das Publicum daran gewöhnt, hier würde es sich dadurch sehr genirt finden, und eine große Abneigung an den Tag legen, einer solchen Anordnung nachzukommen.

8) Desgleichen wurden in Verbindung mit vorstehender Controle die sogenannten Queues eingeführt, eine Einrichtung, die

auch später von mir in Berlin zur Anwendung gebracht wurde, an beiden Orten, soviel mir bekannt, zum ersten mal in Deutschland. Diese Einrichtung ist bei sehr besuchten Vorstellungen eine nöthige Maßregel der Ordnung, ich möchte sagen, der Humanität, indem ohne diese Queues das anströmende Publicum im Gedränge Unannehmlichkeiten und Unanständigkeiten vieler Art ausgesetzt ist. In Paris bildet selbst vor dem Eintritte ins Theater, im Freien, das Publicum ohne Barrière eine dergleichen Queue, und die Kommenden schließen sich zu zwei den schon Stehenden an. Dies geschieht ohne Gedränge und in der größten Ruhe und Ordnung, was in Deutschland einzuführen und einzuhalten sehr schwer wäre.

9) Schließlich gedenke ich der von mir eingeführten neuen An- und Abfahrt der Wagen und des Zu- und Abgangs der Fußgänger am Abend der Vorstellung.

Unbegreiflicherweise und jedem Fremden auffallend fuhren früher die Wagen nicht unter dem schönen und zweckmäßigen Säulenportal der Vorder- und Hauptfaçade des Schauspielhauses auf dem Max-Josephs-Platze an und ab, welcher vom Architekten eigens dazu bestimmt ist, daß die Anfahrenden trocken aus- und einsteigen, sondern sie fuhren an beiden Seiten an, wo, um in etwas die Aussteigenden vor Regen zu sichern, Marquisen von grauer Leinwand angebracht waren, die theils diesen Zweck nicht gehörig erfüllten, theils, des schönen Gebäudes unwürdig, dasselbe entstellten.

So wie diese Einrichtung für die Anfahrenden, so war gleichfalls für die Fußgänger der Zugang von vorn über eine hohe Treppe unzweckmäßig, theils weil sie auf dem Max-Josephs-Platze mit den Wagen in gefährliche Collision gerathen mußten, theils weil die Treppe im Freien liegt, und daher, im Winter dem Regen und Schnee ausgesetzt, öfters glatt und schlecht zu passiren war. Dafür wurde folgende Ordnung eingeführt:

Die Wagen fuhren vom Postgebäude her, unter dem großen bedeckten Säulenportal an und nach dem Königsbau ab; die Aus- und Einsteigenden waren sonach vollkommen gegen Wind und Wetter

geschützt. Im Innern des Hauses war zugleich die Einrichtung getroffen, daß die Fahrenden, ohne mit den Fußgängern zu collidiren, aus den Logen bis in die Halle des Portals gelangen konnten, wo zugleich dicht an der Ausgangsthüre zu den Wagen ein im Winter geheiztes Vorzimmer eingerichtet war, in welchem die Herrschaften von der Ankunft ihrer Wagen laut benachrichtigt wurden. Ebenso war für die Fußgänger gesorgt. Die zwei Seitenthüren an den Seitenfaçaden rechts und links, wo bisher die Wagen anfuhren, wurden ausschließlich für die Fußgänger bestimmt, welche, ohne im mindesten mit den Wagen zu concurriren, rechts auf dem Trottoir des königlichen Postgebäudes, links auf dem Trottoir des Königsbaues und durch die Höfe der alten Residenz ankommen und abgehen konnten.

Diese neue Ordnung für die Wagen und Fußgänger hat, allerdings auch durch die Localität unterstützt, große Vortheile vor dergleichen Ordnungen in andern Städten und namentlich vor der des königlichen Opernhauses in Berlin, wo die Fußgänger auf eine sehr gefährliche Weise mit den Wagen collidiren. Eine Abänderung von Seiten der königlichen Polizei wäre ebenso möglich als wünschenswerth.

Aus vorstehender Administrationsübersicht ist ersichtlich, daß mich beim Antritt der münchener Intendanz so manche Mängel und Misbräuche erwarteten.

Eine scherzhafte Beschreibung mancher dergleichen Misbräuche in der Volkssprache und in Knittelversen stand in einem beliebten münchener Volksblatt, „Die bayersche Landbötin" genannt, bald nach meiner Ankunft in München; sie finde zur Kurzweil des Lesers einen Platz.

Recept für einen Theaterdirector.

Wenn die Landbötin einen neuen Director wüßt',
Der eben erst angekommen ist,
Könnt' sie ihm manches Arcanum verschreiben,
Um vielen Unfug auseinander zu treiben

Das Theaterwesen geht sie zwar gar nichts an,
's ist aber nur, daß man davon reden kann. —
Erstens zwölf Scrupel eisernen Sinn,
Denn ohne den find't er nicht Ehr' noch Gewinn!
Die Regisseure soll er nicht walten lassen,
Sonst kommt sein Glücksstern schnell ins Erblassen.
Da thut nur Jeder, was ihm gefällt,
Und ärgert sich d'rüber auch Gott und Welt! —
Will er ein neues Stück aufführen,
Soll er das Räderwerk vorhinein schmieren,
Sonst hört man am Knarzen, Zischen und Rollen,
Daß die Herrschaften nichts thun, als was sie wollen. —
Dann lass' er's nicht sechs mal am Repertoir stehen,
Bis es endlich einmal vom Stapel kann gehen.
Dadurch bleibt Alles ewig matt,
Und ehe man's ansieht, hat man's schon satt. —
Der Director muß die Rollen anweisen,
Sonst wird sich ein Jeder um die beste reißen.
Und ist's, daß einer nicht lernen will oder kann,
Bringt er lieber ein gutes Stück gar nicht d'ran;
Das geht uns freilich wieder nichts an,
Aber 's ist nur, daß man davon reden kann. —
Damit der Schlendrian ein Ende nehme,
Braucht der Director zwölf Drachenzähne,
Er braucht die Augen überall,
Sonst barbirt man ihn täglich zwanzig mal! —
Alten Weibern soll er junge Rollen abnehmen,
Und wenn sie vor Aerger ins Kindelbett kämen;
Ist doch besser, es hat Eine allein nur Galle,
Als man ruinirt Stücke und ärgert uns Alle. —
Dann soll er vor Allem fein darnach trachten,
Daß Untergeb'ne ihre Pflichten achten,
Denn, will man Dünkel und Anmaßung sehn,
Darf man nur in manches Theaterbüreau gehn;
Da thät es Noth, man küßte Manchem die Hand,
Er bildet sich ein, er sei selber Intendant!
Nun — solche wird ein Director bald kennen,
Die braucht man nicht erst beim Namen zu nennen. —
Dann soll er vor Allem streng darauf sehen,

Daß sie mit Freibillets nicht hausiren gehen!
Denn kann mans Parterre um 18 Kreuzer kaufen,
Wer wird dann um 36 hinein wol laufen? —
Und kann ich einen Sperrsitz um 36 Kreuzer kriegen,
Lass' ich ihn um einen Gulden beim Kassirer liegen; —
Ein Jeder denkt: „Wenn ich nur was davon hätt'!"
Aber die Direction wird dabei wahrlich nicht fett! —
Dann soll er ein Biss'l um sich sehen,
Was für Leute frei ins Theater gehen.
Der wird die Augen nicht schlecht aufreißen,
Wenn wir ihm Leut' in den Sperrsitzen weisen!
Da sitzt ein Schneider, ein Kaufmann, ein Handwerksmann,
Der seinen Sperrsitz wol selber zahlen kann.
Wenn solche Leut' umsonst hinein gehen,
Wird man ewig in der Kasse den Grund nur sehen.
Und will man recht unverschämt schimpfen hören,
Darf man nur diese Freileut' im Gespräch nicht stören;
Denn sie sind beim kleinsten Fehler nicht faul,
Sondern haben immer das gröbste, ungewaschenste Maul,
Da braucht der Director einen guten Besen,
Bis er hinauskehrt dieses kecke Unwesen. —
Den Scriblern, den muß man schon so was erlauben,
Weil sie sonst die Direction thun unchristlich schrauben,
Aber eine Aenderung muß da getroffen werden,
Denn das ist eine der größten Theaterbeschwerden. —
Auf der Galerie noble — Gott steh uns bei!
Da ist gar die rechte Klerisei —
Da ist einer von Allen das Oberhaupt,
Der sich jede Frechheit und Tücke erlaubt!
Da wird ausgemacht, wer applaudirt wird, wer nicht,
Und wehe Dem, der in das Wespennest sticht!
Da gehen Leute Jahr aus, Jahr ein
Ohne Billets, ganz frei hinein,
Die mit Dem Theater so wenig zu schaffen haben
Als die Landbötin mit dem Trüffelgraben! —
Aber sie meinen, sie haben ein Recht dazu,
Und spielen mit dem Publicum blinde Kuh. —
Dies Alles muß der Director ausfegen
Sonst wird sich das Unwesen ewig nicht legen.

Vor Allem braucht dieser taube Ohren,
Weil sich dies Völklein gegen ihn verschworen,
Und wenn er nur immer das Gegentheil thut
Von Dem, was die rathen, dann fährt er erst gut.
Er gebe alle acht Tage ein neues Stück,
Alle vierzehn eine Oper — dann macht er sein Glück!
Sei thätig und halt' sie zur Arbeit an,
Die man von Jedem verlangen kann,
Dann wird sich die Sache in Bälde machen
Und das Publicum wird dann ins Fäustchen lachen.
Vor Allem schau' er dies Recept oft an,
Dann ist er fürs Theater der rechte Mann. —
Die Landbötin geht's freilich gar nichts an —
Aber 's ist nur, daß man davon reden kann!

Ich schreite nun zur artistischen Uebersicht. Im ersten Abschnitt habe ich auseinandergesetzt, welche Tendenz meiner Leitung zu Grunde gelegen, und habe den artistischen Stand des leipziger Theaters durch Anführung des Kunstpersonals und des Repertoirs darzulegen gesucht. Ein Gleiches geschieht in Bezug auf das münchener Theater. Indem ich auf das im fünften Abschnitt enthaltene Repertoir desselben und das Verzeichniß der Künstler, die als Mitglieder oder Gäste in München unter mir gewirkt, verweise, beleuchte ich hier nur, wie im ersten Abschnitt, die Höhepunkte des Personals und Repertoirs.

Zuerst muß ich zur richtigen Beurtheilung des Repertoirs die Aufgabe, die mir in München gestellt war, auseinandersetzen. Vor Allem betraf sie die würdige Vorführung des Schauspiels und der Oper; das Ballet war nach ausdrücklicher höherer Bestimmung nicht sowol als selbständiger Theil des Ganzen, sondern mehr als der Oper dienender und sie ausschmückender Theil zu betrachten; in vielen, namentlich großen Opern ist die Handlung so mit Tanz verwebt, daß ein Balletpersonal nicht entbehrt werden kann. Hiernach muß das Ballet in München beurtheilt und können an dasselbe nicht gleiche Ansprüche wie z. B. an das in Wien und Berlin

gemacht werden, um so mehr, als auch in München dazu nicht die erfoderlichen Mittel angewiesen waren.

Ebenso ist zu bemerken, daß vom Schauspiel und der Oper nicht die Posse, ja Localposse, und nicht das Sing- und Liederspiel ausgeschlossen war. München hatte zu meiner Zeit nur Ein Theater; das an der Isar unter Karl hatte aufgehört und die Truppe, welche damals in einer breternen Bude der Vorstadt während des Sommers spielte, kann wol nach den Ansprüchen, die man gerechterweise in München stellt, nicht in Betrachtung kommen. Demnach gehörten wie in Hannover, Dresden, wo damals auch nur ein Theater war, so auch in München, Localpossen und Volksstücke zur Aufgabe der Bühne.

Allerdings eignete sich hiervon nur das Bessere zur Darstellung, wozu mit Recht namentlich die Raimund'schen Stücke gehören, die meistens von einer poetischen Idee ausgehen, ohne den populären Charakter zu verlieren. Etwas Anderes ist es in Berlin und Wien, wo für die Gattung der Posse und Localposse besondere Theater bestehen.

Das erste Zeichen von der Thätigkeit der neuen Leitung, worin, wie sich die Blätter ausdrückten, man einen Erguß von Jugend und Frische in die Pulse der Anstalt erkennen wollte, war die kurz nach Uebernahme derselben in 19 Tagen einstudirte große Oper „Tell" von Rossini, eins der vorzüglichsten Werke dieses Meisters, welches München, obwol es schon längere Zeit erschienen, noch nicht kannte.

Mit diesem für die große Oper in Paris geschriebenen Werke, das sich ganz von den frühern für Italien geschriebenen unterschied, begann Rossini eine neue Periode und zeigte, daß er sich zu einer tragischen Größe, verbunden mit einer treuen Charakteristik und Einfachheit, sowie mit den reizendsten, ergreifendsten Melodien, erheben konnte, ohne durch unpassende Verzierungen aller Art der Mode des Tages zu huldigen.

Auf meiner Reise nach Italien im Jahre 1842 lernte ich in Bologna diesen großen Maëstro kennen, der schon damals zu mei-

nem Bedauern erklärte, daß er für die Bühne nichts mehr schreiben würde.

Ein neu von mir aus frischen Kräften errichteter Chor, die treffliche Besetzung der Hauptrollen durch Pellegrini, Bayer und die Spitzeder, die von mir angeordnete mise en scène, eine Decoration von Schnitzler, mit der Verwandlung des Mondlichts in das Morgenroth und einer dem entsprechenden wechselnden Beleuchtung der Gletscher, durch alles dies hatte die Oper einen solchen Erfolg, daß man sie als eine neue Erscheinung, als ein Evènement, wie die Franzosen sagen, betrachtete. Dem „Tell" folgte später die neu einstudirte Oper „Moses" von demselben Meister, die zu seinen besten frühern Opern zu zählen ist. Einen ganz von „Tell" verschiedenen, aber deshalb nicht minder ergötzenden Eindruck machte die durch Pellegrini und Frau, Bayer und die Gäste Santini und die Kraus-Wranitzki trefflich besetzte und in Spiel wie Gesang meisterhaft ausgeführte Oper „Die heimliche Ehe" von Cimarosa. Welch ein unerreichbarer Buffo Santini war, weiß Jeder, der ihn in Paris oder München sah. Dergleichen komische Opern und Darsteller dafür gehören jetzt zu den Seltenheiten.

Das im November 1833 stattgehabte Gastspiel der Stich-Crelinger führte unter Anderm auch die Vorstellungen der „Maria Stuart" und des zum ersten mal gegebenen Trauerspiels „Der Nibelungen Hort" von Raupach herbei. In ersterm wirkten die beiden größten Tragödinnen dieser Zeit (Sophie Müller war bereits todt), Sophie Schröder und Auguste Crelinger als Elisabeth und Maria Stuart zusammen, in letzterm mit den beiden benannten Künstlerinnen, welche die Brunhild und Chrimhild gaben, Eßlair als Attila. Man fand sonach hier die größten Meister des Kothurns vereint, und empfing einen in der That ebenso hohen als seltenen Genuß. Wurde eins durch das Andere, die Schröder durch die Crelinger, die Crelinger durch die Schröder gehoben und begeistert, so konnte man weder von der Einen noch Andern sagen, daß sie den Preis erhalte. Beide, in schönem Einklang miteinander wirkend, ohne sich hervorzudrängen, wie es bei einem dramatischen

Ganzen sein soll, theilten sich bei diesem Wettkampfe in die Lorbeeren. Der König Ludwig schätzte beide Künstlerinnen sehr hoch. Die Stich-Crelinger suchte er in einem sehr gefüllten Concert des Odeons auf, um ihr seine volle Bewunderung zu bezeigen. Se. Majestät äußerten mir, wie sehr Sie es bedauerten, die lebenslänglich in Berlin gefesselte Künstlerin nicht für München gewinnen zu können. Auch die Schröder hatte sich der größten Theilnahme an ihren Kunstleistungen zu erfreuen, und verdankt Sr. Majestät nach einer kurzen Dienstzeit eine Pension.

Das Costüm zu „Der Nibelungen Hort" war den in den Prachtsälen des Königsbaues zu München befindlichen, von Schnorr gemalten Wandgemälden des „Nibelungenliedes" entlehnt, durch welche Gemälde der in Gesinnung, Wort und That deutsche König Ludwig das älteste deutsche Epos verherrlichte und dem Publicum näher rückte. Es entwickelte sich, wie ein geistreicher Kritiker sagte, in dieser Darstellung von „Der Nibelungen Hort" ein Reichthum von Gewändern, eine wahrhaft poetische Eleganz und Correctheit in zeitgemäßem Zierath und alterthümlich getriebener Arbeit, die eine der schönsten Augenweiden bereitete, sowie das treffliche Ensemble in der Darstellung einen großen Genuß gewährte.

Von Raupach wurde noch später: „König Konradin", „König Enzio", „Kaiser Friedrich I.", „Corona von Saluzzo", „Isidor und Olga", „Die Royalisten", „Der Müller und sein Kind", „Die Schleichhändler" und „Tasso's Tod" zum ersten mal oder neu einstudirt in München gegeben. Den größten Erfolg bei dem sinnigen Publicum hatte das einfache Trauerspiel „Tasso's Tod" und erfreute sich auch eines ganz besondern Antheils des Königs Ludwig, der dem Dichter in der verbindlichsten Weise mittheilte, wie sehr er davon ergriffen worden sei. Die Angabe der Raupach'schen Stücke beweist, wie dieser Dichter auch in München keineswegs von mir unberücksichtigt blieb, obwol seine Stücke im Süden Deutschlands, namentlich die Lustspiele, einen weit weniger günstigen Boden als im Norden finden. So eignet sich zum Beispiel die komische Figur des Till weit mehr für den Norden. Im

Süden findet man in seiner Komik zu viel Absicht, zu viel Reflexion, desto weniger Harmlosigkeit.

Im Anfang des Jahres 1834 wurde die Oper „Robert der Teufel" zum ersten mal gegeben, nachdem sie bis zum Antritt meiner Intendanz ohne Darstellung verblieben war.

Schon vor meinem Abgange von Darmstadt im Jahre 1833 hatte ich von dem genialen Compositeur der Oper, der damals im nahen Frankfurt sich aufhielt, seine Ideen über die Aufführung erhalten und that Alles, um sie zur würdigen Ausführung zu bringen. Die Oper hat überall einen glänzenden Erfolg gehabt; der in München war für diesen Ort ohne Beispiel und übertraf weit den des früher vor mir gegebenen „Freischütz". „Robert der Teufel" wurde ungefähr doppelt so oft als letzterer wiederholt und feierte nach vier bis fünf Jahren sein funfzigjähriges Jubiläum, was nie in München dagewesen war. Ich spreche nur die allgemeine Stimme aus, wenn ich die Vorstellung eine in allen Theilen vollendete nenne. Die großartige Musik, die treffliche Besetzung der Hauptrollen durch die Sängerinnen van Hasselt und Spitzeder, die Sänger Bayer und Pellegrini, alle im Zenith ihrer Kunst, die gelungene mise en scène, die reiche Ausstattung durch Decorationen, Costüme und Maschinerie, alles trug dazu bei, ein vollendetes Ganze zu geben, das aber auch den allgemeinsten, größten Enthusiasmus erregte.

Bei dieser Gelegenheit gedenke ich der im Jahre 1838 gegebenen Oper: „Die Hugonotten", von demselben Meister. Viele der größern Theater Deutschlands brachten diese Oper später, so zum Beispiel das Berliner im Jahre 1842. Die Darstellung der blutigen Bartholomäusnacht in einer altkatholischen Residenz fand nicht zu beseitigende Hindernisse, und doch konnte diese Oper nicht dem Repertoir fehlen! Ich fand nach mannichfacher Ueberlegung folgenden Ausweg, der auch genehmigt wurde. Ein Religionsstreit, wie es der der Katholiken und Hugonotten in besagter Oper ist, mußte beibehalten werden; einen politischen Streit an die Stelle zu setzen, wie man es in Wien that, wo man den Kampf der

Ghibellinen und Guelphen wählte, war gegen den Charakter der Musik, in der der Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" auf einen religiösen Conflict deutet. In der englischen Geschichte bietet sich ein äußerst blutiger Religionskampf unter Karl I. dar, der der Anglicaner und Puritaner.

Ein Blutbad kommt darin vor, das man gleichfalls die Bartholomäusnacht nannte. Es konnte daher wol kein passenderes Surrogat, welches freilich immer nur Surrogat bleibt, gewählt werden als dies. Die Handlung wurde von Paris nach London in die Zeit der Regierung Karl's I. verlegt, an die Stelle der Margarethe von Valois trat Henriette von England, die Tochter Heinrich's IV. und Gemahlin Karl's I. Die Anglicaner traten an die Stelle der Katholiken, die Puritaner, deren Charakter und Farbe sehr denen der Hugonotten glich, an die der Letztern; der fünfte Act schloß mit dem Brande von London, einer effectvollen und wenig verbrauchten Aufgabe für den Maler. Die Veränderung im Text war von der Art, daß Gäste, als Tichatscheck und Andere ohne Störung in der münchener Bearbeitung auftreten konnten. Allen dergleichen Abänderungen kommt allerdings noch zu statten, daß der davon unterrichtete Zuschauer nicht den stellvertretenden Stoff, sondern den ursprünglichen, im vorliegenden Falle also die Bartholomäusnacht vor sich sieht; deshalb erreichen auch eigentlich dergleichen Abänderungen nicht den beabsichtigten Zweck.

Die „Hugonotten" fanden in der Besetzung (Mink — Valentine, Hasselt — Königin, Pellegrini — Marcell, Diez — Ludlow [Raoul], Hartmann — Page), sowie in der Ausstattung durch die Decorationen von Quaglio und Schnitzler und die Costüme nach Angabe des rühmlichst bekannten Malers Monten, eine ebenso glänzende und gelungene Darstellung wie „Robert der Teufel", wenn der Erfolg auch nicht derselbe war, ein Fall, der beinahe überall eintrat, wenngleich die Musik der des „Robert" nicht nachsteht, ja von Vielen letzterm vorgezogen wird. Auch das vorzüglichste Werk Meyerbeer's, das er in seiner italienischen Periode

für Italien geschrieben, „Die Kreuzritter in Aegypten", wurden unter mir in München neu einstudirt.

In Kürze erwähne ich nur noch, daß die deutsche ältere classische, sowie die deutsche neuere Musik durch Gluck's „Iphigenie" und „Alceste", Mozart's und Weber's sämmtliche Opern, Beethoven's „Fidelio", Spohr's „Jessonda", welche im Jahre 1836 zum ersten mal in München unter mir gegeben wurde, nachdem dies bereits im Jahre 1824 unter mir in Leipzig der Fall gewesen, durch Chelard's (der sich zu den Meistern der deutschen Schule zählt) „Macbeth" und „Hermannsschlacht", Marschner's „Templer und Jüdin" und „Vampyr", Kreutzer's „Nachtlager", Dittersdorf's „Doctor und Apotheker", Lortzing's „Czar und Zimmermann" und „Die beiden Schützen", und endlich durch Franz Lachner's „Alidia" und „Katharina Cornaro" vertreten war, von welchen benannten Opern der größte Theil unter mir zum ersten mal oder neu einstudirt und ausgestattet gegeben wurde.

Bei Gelegenheit der vorerwähnten Mozart'schen Opern bemerke ich für den Kenner derselben, daß dem Meister zu Ehren im „Don Juan" die ursprünglich componirte, später aber weggelassene Schlußscene des zweiten Acts wieder hergestellt wurde. Man überzeugte sich jedoch von neuem, daß sie den Effect des Schlusses schwächte, und ließ sie später auch wieder weg. Wie bekannt, wurde „Don Juan" für das prager Theater geschrieben. Die daselbst befindliche italienische Operngesellschaft unter Guardasoni's Leitung kam zu mehren malen während des Sommers nach Leipzig, wo ich noch als Kind mich erinnere sie gehört zu haben; von ihr wurde diese Schlußscene mit aufgeführt. So sah ich den ersten Don Juan, Bassi, der zugleich der beste war; für ihn hatte Mozart die Rolle geschrieben; überhaupt waren die darin beschäftigten Künstler vortrefflich: die Campi — Donna Anna, die Strinasacchi — Elvira, Baglioni — Ottavio, und Campi — Leporello, alle Sänger von berühmtem Klange!

Ueber zwei zum ersten mal aufgeführte große Opern: „Ka-

tharina Cornaro" und „Guido und Genevra" erwähne ich noch Folgendes:

Ich hatte in München bei allen größern Werken, sei es des recitirenden Schauspiels, sei es der Oper, einen unmittelbaren Antheil an der Darstellung der Stücke. Er bestand in der Einrichtung des Manuscripts für die Darstellung, worüber ich im ersten Abschnitte ausführlich gesprochen, in der Anordnung der Decorationen, Costüme u. s. w., in der mise en scène und der Besetzung endlich, welche Einsicht, Erfahrung und das Durchdringen des vorliegenden Stoffs wie der Kräfte des Darstellers erfodert, und von der wesentlich der Erfolg des Stücks abhängt. Dieser Antheil wurde bei der Oper „Katharina Cornaro" noch bedeutend gesteigert. Es ist eine Thatsache, deren Wahrheit alle Componisten unisono bestätigen, daß in Deutschland an guten Opernbüchern ein großer Mangel ist. Nicht blos Lachner, der durch seine Oper „Alidia" die Nachtheile eines nicht geeigneten Opernbuchs schmerzlich empfunden hatte, und der eine Menge von ihm gesandten Büchern geprüft, ohne ein einziges taugliches finden zu können, sondern noch so manche andere Componisten haben gegen mich Klagen über diesen Mangel geführt. Wie viele Opern sind dadurch gefallen, und fallen noch gegenwärtig! Viele Opern sind nach deutschen und französischen Dramen bearbeitet. Lortzing, Flotow und Spohr mußten dazu greifen; andere sind Romanen und Novellen entlehnt. Originalopernbücher gibt es äußerst wenige, während in Frankreich, wo das geistige Eigenthum geschützt und jedes Plagiat bestraft wird, dergleichen nach Dramen und Romanen bearbeitete Opern nicht geschrieben werden und nicht geschrieben werden dürfen. Einen seltenen Fund that Weber im Libretto des Freischützen von Kind, und selbst dieser Stoff war den Gespenstergeschichten von Laun und Apel entlehnt. Um so weniger glücklich war das Buch zu der andern Oper Weber's: „Euryanthe". Von Mozart's Opern nennt man die meisten Libretti verfehlt. Dieser Mangel veranlaßte Meyerbeer, französische Opernbücher zu componiren, um so mehr, als er für die große Oper in Paris schrieb. Seine Opern-

texte werden vielfach getadelt; daß sie aber sehr wirksam, daß sie dem Componisten durch Darstellung von Leidenschaften, reiche Handlung und interessante Situationen Gelegenheit bieten, sein Talent zu zeigen, zu entwickeln, wird, kann Niemand läugnen.

Unter so bewandten Umständen konnte die Klage des Kapellmeisters Lachner über den Mangel eines geeigneten Operntextes nicht befremden; dazu kam, daß auch die Intendanz ein großes Interesse daran haben mußte, daß eine neue von ihm zu componirende Oper mit Erfolg gegeben würde, und daß sie die großen Mühen und Kosten, die sie verursachte, rechtfertigte. Alles dies veranlaßte mich, auf einer Reise nach Paris im Jahre 1839, Herrn St.-Georges, den bekannten Verfasser vieler so interessanten als wirksamen Libretti, um ein dergleichen zu ersuchen. Er theilte mir das der venetianischen Geschichte entlehnte Libretto der „Katharina Cornaro", nachherigen Königin von Cypern, in der Skizze mit; und da ich es, was der Erfolg bewährte, als ein treffliches befand, so vereinigten wir uns über die Ueberlassung desselben an Lachner. So bedeutend das Honorar dafür von 2000 Francs oder 533⅓ Thaler erscheint, so muß man doch bedenken, daß die Tantième, die in der großen Oper zur Hälfte dem Dichter, zur Hälfte dem Compositeur zufällt, noch einen größern, fortlaufenden Gewinn bringt. St.-Georges arbeitete die Oper aus, und Act für Act wurde durch gemeinsame Verständigung des Dichters, Compositeurs und meiner in Paris und München gefördert; aus fünf Acten wurden, die gefährliche Länge der Opern für Deutschland im Auge, vier gemacht; so kam das französische Buch zu Stande. Eine neue Arbeit begann, die Uebertragung desselben ins Deutsche, welche Herr Büssel mit meiner und des Compositeurs Zuziehung unternahm; so gewann das Buch die Vorzüge eines in deutscher Sprache geschriebenen Werks.

Ich führe nicht den Inhalt der Oper an, er ist bekannt; sie gewährt ein großes Interesse durch ihre Handlung, durch die Verwickelung derselben und durch ihre Charaktere und Situationen, an denen namentlich der erste, zweite und dritte Act reich ist.

Dabei ist Alles im edeln Stil, ohne gesuchte Effecte, ohne Sitte und Gefühl zu verletzen. Wollte man Eins an dem Stoffe tadeln, so wäre es, daß nach den an Handlung und Effecten reichen drei ersten Acten der letzte zwar eine aus dem Ganzen hervorgehende tragische Lösung erhält, aber in einem zu ruhigen Gange ausgeht, ich möchte sagen, mit dem vergifteten, sterbenden Könige leise verklingt. Wenn das Publicum dem Buche wie der trefflichen edeln und deutschen Musik volle Gerechtigkeit widerfahren ließ, in München wie später in Berlin und an andern Orten, so griffen doch viele Blätter die nothgedrungene Erwerbung eines französischen Buchs hart und vielfach an. Die beste Entgegnung wird in der Erscheinung tüchtiger, interessanter Opernbücher bestehen, wozu ich durch Einführung der Tantième in Berlin allen Vorschub, soweit es von mir abhängt, geleistet habe. Dieselbe Mühe, wie auf das Opernbuch, wurde auf die mise en scène verwandt, namentlich auf die des dritten Acts, wo auf dem Marcusplatz in Venedig, einem der schönsten, die es überhaupt gibt, der Hochzeitszug des Königs von Cypern und der Katharina Cornaro, vom Dogen, der Dogessa und allen Würdenträgern der Republik begleitet, aus dem Dogenpalast in die Marcuskirche zieht. Dies bot die Gelegenheit, die Pracht, Größe und Eigenthümlichkeit der alten venetianischen Republik mit aller Treue vorzuführen und ein so historisch-interessantes als schönes Schauspiel im Schauspiele zu geben. Hier wurde auch durch gleichzeitige geistliche Musik in der Marcuskirche mit der Musik zu den Tänzen der Gondoliere vor der Kirche dem Componisten eine ähnliche Gelegenheit geboten, wie im „Don Juan" im Finale des ersten Acts, wo in verschiedenem Taktmaße gleichzeitig drei Tänze getanzt werden.

In den Costümen wie Decorationen fand sich der schöne Gegensatz der ernsten, weiten venetianischen Tracht zu der bunten anliegenden von Cypern, sowie der venetianischen Architektur zur cyprischen. So konnte es nicht fehlen, daß die Oper in München wie in Berlin, unter meiner Leitung gegeben, den größten Beifall fand. In München wurde sie am 3. December 1841 zum ersten

mal gegeben und bis jetzt an funfzig mal wiederholt, in Berlin zum ersten mal am 15. October 1845 zur Geburtstagsfeier Sr. Majestät des Königs und zwanzig mal wiederholt, bis der Abgang der Sängerin Marx sie temporär vom Repertoir entfernte. Eine Wiedereinstudirung derselben wäre um so mehr zu wünschen, als die Rolle der Katharina dem Fräulein Johanna Wagner eine dankbare und für ihre Stimmlage geeignete Partie bietet, und als sich die Musik, und namentlich die des letzten Acts, welche ohne äußere laute Effecte, allein durch sich selbst wirkt, des besondern Beifalls Sr. Majestät des Königs von Preußen, des hohen Beschützers der classischen Musik von Gluck und Mozart, zu erfreuen hat. Ich glaube bei dieser Gelegenheit in Erinnerung bringen zu dürfen, daß die Decorationen und Costüme unter dem Titel: „Album der Oper", im Verlage von Alexander Duncker 1846 in Berlin, mit großer Correctheit und Eleganz erschienen sind. In dem Texte dieses Albums heißt es:

„Die Aufführung der Oper «Katharina Cornaro» gehörte zu den vorzüglichsten Erscheinungen, welche in München über die Bühne gegangen, sowol was die Darstellung als die ganze äußere Einrichtung in Bezug auf Costüme und Decorationen betrifft. Erstere waren nach der Angabe des bei der dortigen Hofbühne angestellten Costümzeichners Herrn Frieß, der mit rühmlicher Sorgfalt und unter Benutzung werthvoller geschichtlicher Werke jener Zeit die hier in Abbildung folgenden Costüme entworfen hat, die ebenso von der Kenntniß als von dem Geschmacke des Anordners das beste Zeugniß geben.

„Vorzugsweise wird für den Freund des Trachtenwesens das Costüm der Katharina Cornaro anziehend sein, wenn er erfährt, daß es nach einem Bilde der Königin von Cypern von Titian ausgeführt ist. Die Decorationen waren in München von dem königl. bairischen Decorationsmaler Simon Quaglio entworfen und gemalt, in Berlin von dem königl. preußischen Decorationsmalern Gropius und Gerst.

„Hatte Herr von Küstner durch die Aufführung in München

bethätigt, wie sehr es ihm am Herzen lag, die Schöpfung eines deutschen Componisten mit all dem Glanz und der historischen Treue in Scene gehen zu lassen, wie dies ein so treffliches Kunstwerk verdient, so hat erneuter Fleiß auch in Berlin zu gleich schönem Resultate geführt.

„Die allgemeine Anerkennung, welche die hier folgenden Costüme und Decorationen fanden, spricht um so mehr für deren Schönheit, als die hiesige Bühne seit der im Jahre **1815** erfolgten Ernennung des verewigten kunstsinnigen Grafen Brühl zum Generalintendanten reich ist an großartigen Vorstellungen ähnlicher Art.“

Im Jahre **1838** wurde zum ersten mal die Oper „Guido und Ginevra“ von Halévy nach einer besondern Einrichtung vom Tonsetzer für die münchener Bühne, mit vollständigem Erfolge aufgeführt; der vierte und fünfte Act war in einen zusammengezogen, und die schaudererregenden sich auf den Ausbruch der Pest in Florenz beziehenden Scenen entfernt. Ich gedenke der Oper besonders deshalb, weil durch sie und „Katharina Cornaro“ die neuen in Paris creirten dioramartigen Decorationen in München eingeführt wurden. Sie gewähren allerdings besondere Vorzüge in Bezug auf Wahrheit und Schönheit. Die früher eingeführten Coulissen, auf beiden Seiten gleichmäßig aufgestellt, ich möchte sagen, in Reih' und Glied aufmarschirt, haben eine symmetrische Monotonie und zerreissen die Zeichnung, sei es eines Saals oder Zimmers, sei es einer Landschaft; sie wurden eingeführt, um das Kommen und Gehen der Schauspieler zu befördern, um die Bühne gehörig zu beleuchten, endlich der vielen in deutschen Stücken vorkommenden Verwandlungen willen, in welcher Hinsicht sie allerdings in so manchen Stücken unentbehrlich sind. Die dioramartige Aufstellung der Decorationen bei Werken der Architektur wie der Landschaft nähert sich allerdings weit mehr der Natur und Wirklichkeit, und wie diese oder wenigstens ähnlicherweise gibt sie die darzustellenden Gegenstände wieder. In München sind sie in den besagten zwei Opern und neuerdings in mehren, als z. B. im „Prophet“,

in Berlin gleichfalls in „Katharina Cornaro", „Der Prophet", „Die Jüdin" und noch in so manchen Opern mit Glück angewendet. In landschaftlicher Hinsicht sind die schönsten derartigen Decorationen im „Thal von Andorra" befindlich, welche die Maler Gropius und Gerst mit Meisterhand ausgeführt haben. Mit diesen dioramartigen Decorationen sind die Salons fermés verwandt, welche gleichfalls, mit Entfernung der Coulissen, die Zimmer, wie sie in der Wirklichkeit sind, geschlossen wiedergeben. Diese sind nicht nur in Hinsicht auf Schönheit, sondern auch wegen ihres praktischen Nutzens, hauptsächlich für das Conversationsstück zu empfehlen. Die geschlossenen Wände geben die Rede deutlicher und leichter dem Zuhörer. Auch haben sie noch den Vortheil, daß bei für das recitirende Schauspiel nachtheiligen großen Bühnen die Scene durch die Salons fermés verengt werden kann, wie solches zum Beispiel in München geschieht.

Diese Salons fermés wurden nach meiner Rückkehr von Paris, wohin mich der Decorationsmaler Quaglio und der Maschinist Schütz begleitet hatten, im Jahre 1839 in München, und, so viel ich glaube, auch in Deutschland zuerst und bald darauf in Berlin im Jahre 1840 eingeführt und daselbst zum ersten mal in dem Schauspiele „Der Fabrikant" angewendet. Diese Einrichtung hat auch den Vortheil, daß der Zuschauer zum Nachtheil der Illusion nicht in und hinter die Coulisse schauen kann.

Diese vorbenannten Gegenstände dürften nicht nur für den Sachkundigen, sondern auch für den Theaterliebhaber von Interesse sein.

Wie die classische deutsche Musik war auch das deutsche classische recitirende Schauspiel durch Lessing's, Goethe's und Schiller's Werke vertreten. Von Shakspeare wurden in München neun Dramen: „Romeo und Julie", „Hamlet", „Der Kaufmann von Venedig", „Macbeth", „Lear", „Othello", „König Richard III.", „Die Widerspänstige" und „Was Ihr wollt" gegeben. Die Dichter der neuern Zeit: Kotzebue, Iffland, von Kleist, Körner, Müllner, von Houwald, Johanna von Weissenthurn, von Holbein, von Schenk,

Grillparzer, Eduard Devrient, Deinhardstein, Clauren, P. A. Wolff, Hell, v. Holtei, Töpfer, die Prinzessin v. Sachsen, v. Zedlitz, Charlotte Birch-Pfeiffer, Raimund, Berger, Halm, M. Beer, Gutzkow, Bauernfeld, v. Plötz, Feldmann u. A., fanden durch die Aufführung ihrer damals erschienenen Stücke gerechte und billige Berücksichtigung.

Zweier Vorstellungen gedenke ich besonders. Die erste ist die Fastnachtsvorstellung am 23. Februar 1841. Es besteht in München der, wie ich glaube, nur daselbst übliche Gebrauch, daß am Fastnachtsdienstag, Vormittags 10 Uhr, eine Vorstellung im Königlichen Theater gegeben wird, wie denn München auch beinahe der einzige deutsche Ort sein dürfte, wo in den letzten Tagen des Faschings das Carneval mit seinen Lustbarkeiten und Mummereien, sowie in Italien, in den Straßen spielt. Ebenso besteht daselbst der eigene Gebrauch, daß an der Fastnachtsmittwoch, wo die Fasten beginnen, in allen Wirthshäusern große Schmäuse gehalten werden. Dies Alles mahnt schon an das nahe Italien. In der erwähnten Vorstellung am Vormittag des Fastnachtsdienstags werden Fastnachtsschwänke gegeben, wo Alles erlaubt ist, auch der derbste Scherz, wenn er die Sitte nicht verletzt.

Im Jahre 1841 bestand diese Vorstellung in einer Fastnachtsschau, die sich auf die Zeit von 1450 bis auf die neueste Zeit erstreckte. Es wurde 1) „Des turken Vaszenachtspil" von Hans Rosenplüt, genannt der Schnepperer, vom Jahre 1450; 2) „des Bawern Knecht will zwo Frawen han", Fastnachtsspiel von Hans Sachs, vom Jahre 1550; 3) „Absurda Comödia, oder Herr Peter Squenz", Schimpfspiel von Andreas Gryphius, vom Jahre 1640; 4) „Sylvia", Schäferspiel von Christian Fürchtegott Gellert, vom Jahre 1750, und zum Beschluß 5) „Bär und Bassa", Posse von Blum, aufgeführt. Diese Spiele, in den besagten fünf Jahrhunderten geschrieben, trugen den Charakter jedes dieser Jahrhunderte in Bezug auf Sprache, Geschmack und Bildung, boten sonach ein historisch-literarisches Interesse.

Die im ersten Abschnitte erwähnte Geburtstagsvorstellung auf dem leipziger Theater im Jahre 1822 sowie eine später daselbst beim Jubiläum der Buchdruckerkunst stattgehabte Vorstellung gaben eine ähnliche historische Zusammenstellung, nur gingen die leipziger Vorstellungen von einem andern Standpunkte aus und hatten eine allgemeine historische deutsche Theaterschau zum Zweck, weshalb sie aus theilweise andern Stücken bestanden, während die münchener Vorstellung am Faschingsdienstag, der Bedeutung des Tages entsprechend, eine historische Zusammenstellung von Fastnachtsspielen und Possen von fünf Jahrhunderten brachte. Sie fand ein überfülltes Haus und einen ausgelassenen Fastnachtsbeifall.

Die zweite Vorstellung, deren ich besonders gedenke, ist die zum Vortheil des Mozart-Denkmals in Salzburg gegebene Gedächtnißfeier Mozart's am 15. August 1837. Das Gedicht zu dieser Feier, mit Musik und lebenden Bildern begleitet, war von Heinrich Stieglitz gedichtet, dem talentvollen Dichter, der in Venedig ein Opfer der Cholera wurde.

Der in diesem Festspiel gefeierte Genius des größten aller deutschen Componisten, dessen Andenken an allen Orten und in allen Zeiten fortleben wird, das von Begeisterung für seinen Gegenstand durchdrungene Gedicht, der Zweck endlich dieser Darstellung, das Andenken Mozart's durch ein Monument an seiner Geburtsstätte zu verewigen, alles dies ermuthigt mich, das Gedicht dieser Feier von Stieglitz hinzuzufügen; es wurde zwar damals zu gleichem Zwecke wie dem der Feier selbst gedruckt, wurde aber außer München und Salzburg wenig bekannt. Darum mag es, wie ein den Manen des großen Tonsetzers und des talentvollen Dichters gebrachtes Opfer, hier für alle Verehrer Beider einen Platz finden.

Der Gedächtnißfeier ging der erste Act von „Don Juan" voraus. Der erstern Inhalt war folgender:

Introduction.

Die Ouverture aus „Idomeneo" beginnt. Mit ihren letzten Tönen tritt der Sprecher auf.

Der ewig war und nimmer kann vergehen,
Den friedbeseelten Geist der Harmonie,
Fühlt ihr ihn nicht euch morgendlich umwehen
In jedem Hauch verklung'ner Melodie?
Fühlt ihr in allen Tiefen, allen Höhen
Den Meister nicht, der waltend spät und früh
Der einigen Natur getreu verbündet,
Ein neues Morgenroth der Kunst entzündet?

Der aus dem Morgenroth wie eine Sonne
Des Klangmeers, wie ein freud'ger Kampfesheld
Im Schlachtrevier der Töne, lichter Bronne
Von unversieglich tiefem Quell geschwellt,
Ein Lieblingskind der Götter, dessen Wonne
Schon in sich selbst das Lebenslied der Welt,
Mit Aetherschwingenkraft empor gestiegen,
Den schweren Stoff leicht athmend zu besiegen.

Wer je in überreichen Wonnestunden
Geschlürft vom ungemischten Lebenswein,
Wer je geblutet an den bittern Wunden
Der nur dem Geist heilbaren Seelenpein,
Wer Lieb' und Haß im Herzen durchempfunden
Und kämpfender Gefühl' endlose Reih'n,
Der frage sich, ob er im Kranzgewinde
Nicht alles Das bei Mozart wiederfinde?

Und jede Blum' in diesem reichen Kranze,
Wie weht und athmet sie in eig'nem Duft!
Hier Ros' und Lilie im heitern Farbenglanze,
Nachtschatten dort im Grau der öden Gruft,
Ganz selbst sie, und doch Theilchen nur ins Ganze;
Wie Well' um Welle rings nur eine Luft,
So hat der Geist den letzten Hauch durchdrungen,
Der die durchweht, die eben euch umklungen.

Hier wandelt er, hier schuf er diese Töne
In seines Lenzes erster Blütenlust;
Idomeneo's kraftdurchdrung'ne Schöne
Erstand in München aus des Jünglings Brust,

Des ersten freiern Fluges der Camöne
Des deutschen Meisters sollte froh bewußt
Als Fördrer eines Edelsten Gedeihen
Ein deutscher Fürst, ein Baiernfürst sich freuen.

Und folgen wir dem Strom der wunderbaren
Tonfluten, die uns seine Brust gebar,
Wer wagt es, zu entweihn des Himmelklaren
Lichtbahn mit düster klagendem „Er war“ —? —
Er ist! Denn was sich je zu offenbaren
In Kraft vermocht als echt, als schön, als wahr,
Was in des Geistes Weihnacht ward geboren,
D'ran ist das Grabeslied „Es war“ verloren.

War Ilion? — Der alte Mäonide
Drückt ihm den Stempel auf der Ewigkeit;
Athen ist es gewesen? — Himmelsfriede
Weht uns noch an aus seiner Blütezeit;
Was je in That, im Bild, im Wort, im Liede
Der Weltenseele dauernd sich geweiht,
Das bleibt im raschen Wechseltanz der Horen
Der Nachwelt wie der Mitwelt unverloren.

So Mozart — er vor Vielen. Denn vor Vielen,
Vor Millionen ragt sein Genius.
Ein harmlos Kind, sehn wir ihn lächelnd spielen
Und unter Spiel und fröhlichem Genuß
In tiefstem Ernst hinstreben nach den Zielen,
D'raus eine Welt zu Tag sich heben muß,
Wo eng verschwistert alle Seelentriebe
Umschlungen sind vom Zauberband der Liebe.

Blickt hin und schaut! —

Erstes Bild.

Aus „Belmonte und Constanze“.

Belmonte und Constanze nebst Blondchen und Pedrillo auf der Flucht ergriffen, bei Nacht und Fackelbeleuchtung. Die türkische Wache, Osmin an der Spitze, will die Liebenden gewaltsam trennen und zum Tode führen.

Mit dem Geliebten sterben,
Mit der Geliebten sich dem Tode weihn,
Des Lebens Lust im Flammentod erwerben
Will dort ein Paar in seligem Verein;
In heil'gem Ahnen fühlen sie die Erben
Des Himmels sich; denn treue Lieb' allein
Kann Schmerz und Qualen freudig überwinden
Und in der Marter selbst ein Eden finden.

Horcht auf und lauscht! —

(Hier fällt die Musik hinter der Scene ein in das Duett: „Mit der Geliebten sterben" ꝛc.)

Gleichwie in allen Tönen
Belmonte's und Constanze's rein und groß
Vom ersten Puls, von zitternd bangem Sehnen,
Wo noch den Götterkeim die Schal' umschloß,
Bis zu der Riesenkraft, wo jedes Wähnen
Des kargen Ich verkohlt im Flammenschoos,
So hebt die Liebe sich in freien Flügen,
Der Göttin gleich, der Meereswell' entstiegen.

O sel'ger Flammentod vereinter Liebe,
Vorhimmel, Wonnestrahl aus licht'rer Welt,
Wie klärt der Sturmnacht aufgeregte Trübe
In Deinem Born sich, deinem Sternenzelt!
Verschmolzen wird zu einem Lebenstriebe
Zu einem Drang wird wunderbar gesellt
In Opferglut der Himmel und die Erde
Durch deines Bundeskelchs belebend Werde.

Und Er, der dich in deiner tiefsten Tiefe,
Auf deinen höchsten Höh'n so ganz durchdrang,
Der deines Seins geheimste Hieroglyphe
Herauf beschworen in geweihtem Klang,
Der auf der Töne kühnem Hippogryphe
Mit Orpheus selbst vor Pluto's Thron sich schwang,
Er gab in seiner spiegelklaren Frische
Auch deines Erdenmahles bunt Gemische.

Horcht, wie der immer Junge, immer Neue
In übersprühnder Laune sich gefällt,
Wenn schalkhaft er das Bild der Weibertreue
Mit kecken Zügen vor die Seel' uns stellt;
Doch hat auch hier in reiner Himmelsbläue
Sich Charis mit dem Gürtel beigesellt,
Und schelmisch muß, den Mädchen gleich von Flandern,
Der Töne Chor in Wechselsprüngen wandern.

(Terzett aus der Oper „Weibertreue".)

Und Figaro? Wie sind des Tages Bilder
In holdester Verwirrung hier gemischt!
Ein reicher Lebensbrautkranz, Wappenschilder
Von tiefster Farbenglut durchwürzt, erfrischt;
Humor, der Springkobold, bald hell, bald milder
Zum Mahle ladend, strotzend aufgetischt,
Und, wie entstammt dem Meister von Urbino,
Die Jünglingsknabenknospe Cherubino.

Zweites Bild.

Aus „Figaro's Hochzeit".

Der Page auf dem Lehnstuhl, vom Grafen, der den Vorhang hinwegzieht, entdeckt; Susanna in Verwirrung, Basil mit hämischer Freude. Hinter der Scene die Romanze: „Ihr, die ihr Triebe des Herzens kennt".

Wie quillt das selig schmachtende Verlangen
Aus seiner liebewunden Brust hervor,
Wie schmeichelt sich das Sehnen und das Bangen
Des Dürstenden so weich an Herz und Ohr!
Halb ist das zarte Knöspchen aufgegangen,
Halb hüllt es noch ein leiser Dämmerungsflor,
Und jeder Ton verkündet uns die Triebe
Des Keimerwachens ungestillter Liebe.

Und dieses ahnend heimliche Durchzittern,
Dies Schwanken zwischen Knabe, Jüngling, Mann,
Wie mächtig zu gewalt'gen Ungewittern
Wächst's in dem königlichen Don Juan!

Als gelt' es, eine Welt im Brande zu erschüttern,
Häuft sich der Zunder mehr und mehr schon an,
Bis endlich Erd' und Hölle flammend lodern,
Vom Himmel diesen Abtrünnling zu fodern.

Wie drängt die reiche Brust im Strom des Lebens
So dürstend sich entgegen dem Genuß!
Wie schwellend schwelgt sie, weil des hohen Strebens
Befriedigung sie stets entbehren muß!
Und Lust auf Lust! Und Alles doch vergebens —
Da wächst zum Frevel nagender Verdruß,
Und ausgestoßen von des Himmels Schwelle
Umkrallt den stolzen Flüchtling nun die Hölle.

Sie zuckten mahnend über blühnde Matten,
Den lust'gen Taumel schon von Anbeginn
Durchschwirrend, die gespenst'schen Riesenschatten;
Jetzt stürzen sie, dem ahnungslosen Sinn
Des übermüth'gen Frevlers sich zu gatten,
Sein Herzblut aufzusaugen, gierig hin;
Sein Maß ist voll, die üppigen Siegeskronen,
Verfallen sind sie lauernden Dämonen.

(Hier tritt die Musik ein zu den Worten des Comthur: „Verwegner, gönne Ruhe den Entschlafnen!")

Vergebens tritt zu ihm die Warnungsstimme,
Die hehre, an geheimnißvollem Ort,
Ob nicht ein Fünkchen noch im Busen glimme
Zur Läutrungsflamme für des Friedens Port;
Er trotzt voll Hohn in selbstkrafttrunknem Grimme
Dem Himmel noch mit starr vermess'nem Wort,
Und heimgibt unabwendlichem Verderben
Der letzte Warner nun des Abgrunds Erben.

Die Hölle faßt ihn. Glaubt ihr's nicht den Worten,
Den mächt'gen Tönen glaubt ihr es gewiß;
Schon steht er schaudernd vor den grausen Pforten,
Der glutdurchzückten Tiefe Finsterniß
Herüber leckt sie gähnend schon von dorten,
Das letzte Band durchschwelgter Wollust riß,

Und in den Tönen zaubert uns der Meister
Vor Geist und Herz der finstern Abgrunds Geister.

Drittes Bild.

Aus „Don Juan".

Der Comthur als Geist, Don Juan bei der Hand ergreifend; Leporello in furchtsamer Stellung an der Seite; im Hintergrunde lauernde Dämonen. Hierzu der Furienchor.

Ein halb Jahrhundert schreitet dieses kühne
Gigant'sche Meisterwerk, dies Weltgericht
In Tönen, dies Gebild tief ernster Sühne,
Dies unergründlich heilige Gedicht,
Ein Weltenspiegel, durch die Erdenbühne,
Und gleich Natur, der ew'gen, altert's nicht;
Wie's unsrer Väter Seele mit Entzücken
Durchströmt, wird's späte Enkel noch beglücken.

Auch ihm, dem Schöpfer, ging die Macht der Stunde
Machtlos vorüber und des Tags Geschick;
Der Kindheit Märchenlust mit reifer Kunde,
Im Ahnungstraum der Weisheit hohes Glück,
Sanftmuth und Mild' in festem Männerbunde
Entfaltet er, ein Zaub'rer, unserm Blick,
Dem Blick der Seele — wessen Puls erhöhte
Zu süßem Ernst nicht Mozart's „Zauberflöte"?

Wie hebt er nicht auf freien Aetherschwingen
Uns zu der Töne Lichtpalast! Wie hold
Läßt er mit Melodienflut durchdringen
Der Wahrheit reines Morgensonnengold!
Ob Weisheit spricht, ob leichte Glöckchen klingen,
Aus jedem Ton des Zaubermeisters rollt
Als Dreiklang durch das irdische Getriebe
Ein himmlisch leuchtend: Hoffnung, Glaube, Liebe.

Du selig spielend Götterkind, dein Feuer
Schmelzt wol das Eis auch in der starrsten Brust,
Es bändigt dein Gesang die Ungeheuer
Des Abgrunds, und zu heit'rer Tageslust

Hat selbst die Nacht mit ihrem dunkeln Schleier,
Ein sternenflammend Bild, herauf gemußt;
Denn ihres Reiches trügerische Schlingen
Und Tücken weiß dein Zauber zu bezwingen.

Den Tempel der Vollendung thust du offen
Und lösest jeden Zweifel, jeden Kampf;
In deiner Brust voll Glaube, Liebe, Hoffen
Beschwichtigt jede Qual und jeder Krampf;
So werden die Geprüften nun getroffen,
Sie schreckt nicht Wassers Flut, nicht Feuers Dampf,
Durch Fahr und Müh' zur heitern Morgenröthe
Führt sicher sie des Meisters „Zauberflöte".

Viertes Bild.

Aus der „Zauberflöte".

Tamino mit der Flöte und Pamina schreiten zwischen Felsen, aus denen die Glut des Feuers strahlt, und einem Wasserfall hindurch; über ihnen schweben drei Genien. Im Hintergrunde der Tempel der Vollendung mit Sarastro. Musik zur Feuer- und Wasserprobe nebst dem darauf folgenden Chor.

Zum stillen Morgenopfer der Vollendung
Neigt nun dein Stern auch seine hohe Bahn,
Schon fühlt er die Vollziehung seiner Sendung,
Fühlt von sich abgestreift jedweden Wahn;
Er neigt sich still; doch in erhabner Wendung,
Gleichwie die Sonnenblume himmelan
Das Haupt gewandt, träuft auf die Erdenpfade
Noch einmal zwiefach er den Thau der Gnade.

Der Gnade Thau, in Titus ausgegossen,
Ist Himmelsbalsam durch der Erde Streit;
Der wahrhaft künstlerischen Brust entflossen,
Weckt aus dem Kampf er Fried' und Einigkeit;
Versöhnung ist die Losung; was entsprossen
Dem Sturm der Leidenschaft, im Priesterkleid
Des echten Weisen weiß auf Seelenschwingen
Der Töne Fürst in Harmonie zu bringen.

Noch wühlen Schmerz und Schwermuth und die Qualen
Der Eifersucht in aufgeregtem Drang,
Noch liegen schwere Nebel auf den Thalen
Und hemmen trüb der Sonne lichten Gang;
Da bricht sie durch mit ihren Siegesstrahlen,
Und in erhaben ernstem Weihgesang
Steigt ein Erwählter nieder von dem Throne,
Erringend sich der Menschheit höchste Krone.

Der Kronen höchste: liebendes Vergelten
Für blut'gen Haß, bringt er dem Feinde dar;
Der Sieger von Jerusalem, der Welten
Beherrscher bauet segnend den Altar
Der Gnade, der Versöhnung. Was so selten
Der Christ erringt, seht, echt und treu und wahr
In Selbstbeherrschung Harmonien umklungen
Hat's dieser Römer groß und mild errungen.

Fünftes Bild.

Aus „Titus“.

Titus, von Senatoren umgeben, läßt dem von Lictoren umgebenen Sextus die Fesseln abnehmen. Vitellia, Annius und Servilia knieen zu den Füßen des Titus. Hierzu der Chor: „Daß der Herrscher aller Welten“.

Und was nur selten Sterbliche errungen,
Errangest du — die ew'ge Harmonie,
Dem tiefen Born der eignen Brust entsprungen,
Ward deine Himmelfahrt; er, den du früh
Im Klang geahnt; er, welchen alle Zungen
Lobpreisen tausendfält'ger Melodie,
Gab liebend der Unsterblichkeit Bewährung
Dir, Mozart, in der eigenen Verklärung.

Mit Recht darf dich man Amadeus nennen,
Du Gottgeliebter! Wer vermag wie du
Im letzten Werk den Weltgeist zu erkennen,
Der Hier und Dort vereint — in Grabesruh? —

Nein, in der Schöpferflamme lichtem Brennen,
Im heiligsten Erglühn der Seele. Zu
Des Weltgerichts Posaun' in ew'ger Schöne
Gibt rein und hehr dein „Requiem" die Töne.

Dein „Requiem". — Wer dir's auch abgefodert,
Der Geist, der Allbeseeler, war's gewiß.
Wie himmelklar, wie mild versöhnend lodert
Dein „Sanctus" durch des Grabes Finsterniß!
Der Tod, der graue Würger selbst vermodert,
Wo solcher Geist die Sichel ihm entriß;
Für Alle, die da je im Herrn entstarben,
Wandst du der Töne volle Erntegarben.

Für Alle! — Winde denn der Geist des Lebens,
Dein eigner Geist, du Sel'ger, dir den Kranz;
Wer wänd' ihn seiner würdig? Des Erhebens,
Des göttlichsten Erhebens Siegesglanz
Umblüht dich, der in vollster Kraft des Strebens
In Jugendblüte scheidend, doch so ganz
Die himmlische Vollendung hier erschwungen,
Ein Lichtschwan in der Erde Dämmerungen.

Du Schwan der Töne, sel'ger Himmelsfriede,
Wie er dein tiefstes Leben rein durchweht,
Wie er in deinem hehren Schwanenliede
Die ganze Schöpfung sammelt zum Gebet,
Zur Andacht in dem Einen, dieser Friede,
Der uns im Gottbewußtsein mild erhöht,
Soll hold verklärend auch zu deinem Leben,
Beseliger der Menschheit, uns erheben.

(Hier tritt der Sprecher zurück, und der Gesang mit voller Instrumentalbegleitung fällt ein zum Chor: „Requiem aeternam dona eis, Domine.")

Zu der Vorstellung der Gedächtnißfeier wurde die Witwe Mozart's, die damalige, jetzt verstorbene Etatsräthin von Nissen, von mir im Auftrage des Königs Ludwig eingeladen, welchem enthusiastischen Verehrer Mozart's das ihm gesetzte Denkmal in

Salzburg sein Dasein verdankt, sowie er das Höchste und Schönste, was die Architektur, Plastik und Malerei in der Neuzeit geschaffen, ins Leben gerufen hat. Die Witwe Mozart's wurde feierlich von mir eingeführt und vom Publicum empfangen. Die Vorstellung dieser Apotheose durch den warmen Vortrag des Schauspielers Dahn gehoben, machte auf das, man kann sagen andächtige Publicum einen rührenden, erschütternden Eindruck. Die Einnahme lieferte einen Betrag von 600 Gulden für das Denkmal.

Am Schlusse der vorerwähnten, auf dem münchener Theater gegebenen Vorstellungen erwähne ich noch einer Kunsterscheinung in den Räumen des Hoftheaters, welche, als ein Wahrzeichen der Kunststadt München, so eigenthümlich, so gelungen war, daß sie kaum an einem andern Orte als hier zur Ausführung und zu einem gleichen Resultate gelangen konnte.

Sie bestand in dem Maskenzuge der Künstler auf dem Maskenballe am 17. Februar 1840 im königlichen Hof- und Nationaltheater. Eine Beschreibung desselben aus gut unterrichteter Feder lautet folgendermaßen:

Ein seltenes Schauspiel, charakteristisch, neu, glänzend, durch seine Wahrheit täuschend, ist während des letzten Carnevals in München an unsern Augen vorübergegangen: ein großer Maskenzug von beinahe 600 Künstlern und Kunstfreunden, mit dichterischer Laune und künstlerischem Sinn ausgeführt, der uns das Bild eines bedeutenden Zeitabschnitts aus der Geschichte des deutschen Volks in lebendiger Verkörperung zur Anschauung brachte — jenes Zeitabschnitts im Beginn des 16. Jahrhunderts, wo das deutsche Ritterthum vor seinem gänzlichen Erlöschen noch einmal heller aufleuchtete und wo ihm gegenüber das städtische Bürgerthum die volle Mittagshöhe seiner politischen Macht, seiner gewerblichen und künstlerischen Thätigkeit erstiegen hatte. Diese merkwürdige, ebenso glanzvolle als bedeutsame Entwickelungsperiode deutscher Kraft, Kunst und Wissenschaft im lebendigen Bilde anschaulich vor unsere Augen zu stellen, dies war der Gedanke, von der die Ausführung dieses merkwürdigen Maskenzugs ausging. Die

besondere Beziehung, welche derselben zu Grunde gelegt wurde, ist aus der Sage genommen, dergemäß Kaiser Maximilian I. während einer Anwesenheit in Nürnberg Albrecht Dürer'n durch Verleihung eines Wappens ausgezeichnet und die genannte Stadt zu Ehren des Kaisers verschiedene Festlichkeiten veranstaltet haben soll. Auf diese Weise ergaben sich die verschiedenen Theile des Zugs von selbst: auf der einen Seite der Zug der Ritterschaft, in welchem der ritterliche Kaiser, auf der andern Seite der Zug der Bürger, in welchem der kunstreiche Albrecht Dürer den glänzenden Mittelpunkt bildeten. Die örtliche Grundlage war Nürnberg, die Repräsentantin des deutschen Lebens und Wirkens in damaliger Zeit. Hier hielten die Kaiser ihre glänzenden Hoflager und Reichstage und nirgend gab es so viele namhafte Handwerker und Künstler, als gerade in dieser Stadt. Alle diese Männer, Ritter, Künstler, Gelehrte und Handwerker, die den Ruhm des damaligen Lebens bildeten, sahen wir mit einem mal vor uns, wie aus ihrem Grabe hervorgegangen: sie wandelten mitten unter uns, ein Jeder in der Pracht und Haltung, die ihm im Leben eigenthümlich gewesen. Das Costüm eines Jeden war mit künstlerischer Liebe bis ins Einzelste genau und charakteristisch durchgeführt; so stellte sich in übereinstimmender Verbindung mit allen Einzelheiten das vollendetste Bild des Ganzen dar.

Zu diesem Zweck hatte sich ein Comité gebildet aus den Künstlern: D. Monten, Ph. Foltz, Joseph Petzel, K. Braun, Bernhard, Tröndlin, L. Seibertz und Wyttenbach, die in häufigen Versammlungen sich über die Art und Weise der Darstellung, über die chronologischen Verhältnisse, die Richtigkeit der Costüme mit archäologischer Genauigkeit beriethen, aus den besten Quellen schöpften und von vielen Theilnehmern unterstützt wurden; die verschiedenen Zeichnungen und Figurinen wurden gefertigt, wobei Ph. Foltz die Costüme der Zünfte angab; die durch Aeußeres und Persönlichkeit am meisten geeigneten Darsteller für die einzelnen Rollen wurden aus der großen Anzahl der Theilnehmer gewählt. Den Anordnungen des Comité mußten sich alle Theilnehmer unterwerfen.

So mußte das vollendete Ganze entstehen, das zu jedem Kunstwerk nöthig und das bei andern dergleichen aus vielen Theilnehmern bestehenden Darstellungen äußerst selten ist. Diesen mehrmonatlichen Vorbereitungen folgte der Tag des Maskenballes. Die Logen des mehr als mit 4000 Personen gefüllten Theaters strahlten von ebenso reichen als geschmackvollen Toiletten einer anmuthigen Damenwelt; in den untern Räumen des erweiterten Parterre wogte die neugierige Menge. Da rauschten die Pauken und Trompeten, und nach dem Takte eines alterthümlichen Marsches nahte der schlichtere Bürgerzug, eröffnet von Zug- und Zunftführern und zunächst gefolgt von der Zunft der Meistersänger; der zuletzt allein mit dem großen Buch geht, ist der schwänkereiche Schuster, Hans Sachs, der seine neuesten Gedichte unter das Volk vertheilt. Dieser Zunft folgen siebzehn andere: die Zunft der Bader und Doctoren, unter ihnen Hanz Volz, der zugleich mehre Fastnachtsspiele dichtete, und Hans Rosenplüt, der die ersten bedeutenden Keime zur deutschen dramatischen Literatur legte; ferner die Zünfte der Schäffler und Brauer, der Metzger und Bäcker, der Lebküchler, der Schuster und Schneider, der Damast- und Tapetenwirker, welche damals in großem Ansehen standen; der Schreiner und Dreher, der Wagner und Hufschmiede, der Schwertfeger und Waffenschmiede, die zu den ältesten und reichsten Gewerken der Stadt gehörten; der Armbrust- und Büchsenmacher, sowie der Uhrmacher und Schlosser, unter welchen sich Peter Hele, der Erfinder der Taschenuhren, befand; an vorbenannte schlossen sich die Zunft der Buchdrucker und Formschneider, unter ihnen der berühmte Buchdrucker Johann Petrejus, der Maler und Formschneider Hans Schäufelein, der weltbekannte Drucker Anton Koburger, und der Formschneider Hieronymus Rösch, der die meisten Holzschnitte zur Ehrenpforte Maximilian's fertigte. Hierauf folgte die kunstreiche Zunft der Silber- und Goldschmiede; unter den Meistern der nachfolgenden Zunft der Kupfertreiber und Ornamentschneider begegnet man zwei bekannten Männern, Hans Frey, dem Vater der Gattin Dürer's, und Veit Stoß, von welchem der in Holz geschnitzte Englische Gruß in der St.-Lorenz-

kirche zu Nürnberg herrührt; unwillkürlich erheitert sich der Blick, wenn mit der Zunft der Gelb- und Kupfergießer der Meister Peter Vischer erscheint, im groben Arbeitskittel mit Schurzfell und Filzkappe, wie er sich selbst in seinem und seiner Söhne berühmtesten Werke, an dem Sebaldusgrabe in Nürnberg abgebildet; auch die nachfolgende Zunft der Maurer und Zimmerleute war durch namhafte Meister ausgezeichnet, die, wie Hans und Paul Behaim und G. Stadelmann zugleich die einsichtsvollsten Architekten waren. Endlich begegnen wir der Zunft der Maler und Bildhauer mit Meister Albrecht Dürer, dem ein Edelknabe das ihm vom Kaiser Maximilian verliehene Wappen voranträgt. Er erscheint auch hier mit der Lockenfülle, wie er sich zu wiederholten malen selbst abgebildet hat, und ist von seinem greisen Lehrer M. Wohlgemuth und dem berühmten Steinhauer Adam Kraft, dessen Werke Kirchen und andere öffentliche Gebäude Nürnbergs zieren, umgeben. Ihm folgen die Bürgermeister, Rathsherren, Patricier und Bürger mit Frauen und Jungfrauen. Ein kriegerischer klangvoller Marsch verkündet die Ankunft des Kaiserzugs, der durch drei Zugführer und eine Rotte Lanzenknechte angeführt wird. Vier Edelknaben tragen die Wappenschilde von Burgund, Holland, Flandern und Oestreich, vier Ritter die Paniere von Steier, Tirol und Habsburg, sowie das des Kaisers; ihnen schließen sich Herolde und die kaiserliche Leibwache mit den Flammbergen, Edelknaben mit Pokalen nebst dem Mundschenk des Kaisers und zuletzt die edle Jägerei mit lebendigen Falken und dem Oberstjägermeister an, worauf, umgeben von Fackelträgern mit vergittertem Antlitz, der Kaiser Maximilian folgt, durch Kleidung, Gesichtsbildung und Figur an das Bild des Kaisers erinnernd, wie es Geschichtschreiber und Maler uns überliefert haben. In seiner Nähe sind Kunz von der Rosen, der lustige Rath des Kaisers, und der kaiserliche Freund, Siegmund von Dietrichstein; hinter ihm sieht man den Herzog Erich von Braunschweig, der in der blutigen Schlacht bei Regensburg dem Kaiser das Leben rettete, und die übrigen kampfgeübten Kriegsobersten Ulrich von Schellenberg, der ebenso geübt die Feder wie das

Schwert zu führen, Georg von Freundsberg, dessen Wahlspruch war: „Gottes Freund, aller Welt Feind", und andere Feldhauptleute, die sich in den Kriegen gegen die verrätherischen Städte Niederlands, gegen die Mauren und Venetianer rühmlichst ausgezeichnet; zuletzt der ritterliche Beschützer aller Verfolgten, Franz von Sickingen. Diesem folgten Staatsmänner, unter ihnen der gelehrte kaiserliche Rath und Freund Dürer's, Wilibald Pirkheimer, Melchior Pfinzing, Verfasser des „Theuerdank", und Marx Treitzsauerwein, dem der Kaiser die Geschichte des Weißkunig in die Feder dictirte. Ihnen schließen sich Ritter und Edelfrauen und diesen ein Fahrender Ritter an, der, ein seltener Ueberrest aus der schönen Zeit der Minnesänger, bei diesem glänzenden Feste nicht fehlen durfte. Ein Troß Lanzenknechte, phantastisch, malerisch gekleidet, beschließt den Kaiserzug. Aber schon verkünden die barocken, humoristisch muntern Töne der Pfeifen und Hörner die heitere Nähe des Mummenschanzes, dessen Ergötzlichkeiten der Kaiser liebte, eröffnet von einem Zuge Narren und der gehörnten Musikbande, worauf die Wagen der Venus, des Bacchus und der Diana mit entsprechender Begleitung folgen. Das Ganze schließt der Zug des Bergkönigs, der, von stufengrabenden Gnomen und koboldartigen niedlichen Bergknappen umgeben, das greise Haar mit hoher Krone geschmückt, auf felsigem Wagen sitzt, während hinter ihm ein Kobold Münzen prägt, die von den heitern Pagen Gold und Silber in Empfang genommen und dem Seckelmeister übergeben werden, welcher sie unter das Volk wirft.

Drei mal machten diese Züge die Runde durch den Saal und stellten sich sodann vor der königlichen Loge auf, um dem großmüthigen Pfleger und Beschützer der bildenden Kunst ein Lebehoch zu bringen. Sodann begab sich der gesammte Zug in das Odeon, wo mit treuer Beobachtung alter herkömmlicher Gebräuche ein Banket stattfand; da dies in einem andern Locale als dem des Theaters gehalten wurde, so liegt dessen Beschreibung außer dem Bereiche dieser Schrift. So schloß das Carneval der Künstler im Jahre 1840.

Noch einer andern höchst interessanten Kunsterscheinung in den Räumen des münchener Theaters will ich hier gedenken; auch sie, wie die vorerwähnte, konnte kaum an einem andern Orte als in der Kunststadt München, wenigstens nicht mit gleichem Erfolge und gleich allgemeinem Interesse vorüberziehen. Es war die des von Rom kommenden Thorwaldsen. Als ein Fürst der Kunst, der in seiner Statue des Kurfürsten Maximilian I. von Baiern zu München sich einen nie vergänglichen Thron erbaut hatte, wurde er in München empfangen und in allen öffentlichen Räumen und Versammlungen festlich begrüßt; es war eine Feier, welche die Stadt und die Bewohner begingen. Auch ins Theater wurde er zu einer Vorstellung des „Hamlet", worin Emil Devrient die Titelrolle mit großem Beifall gab, geladen und daselbst von mir empfangen. Als der hohe Greis mit schönem weißen Haarschmuck und weißen herabwallenden Locken, Milde und Adel in seinen Zügen, in die für ihn bestimmte Loge eintrat, wurde er von der Versammlung mit einem allgemeinen Willkommen begrüßt. Es war ein Erguß der Verehrung und Begeisterung, die alle Herzen und Geister vereinte. Eine solche Feier ehrt die Kunst und die Künstler, und entschädigt sie reich für viele Opfer, Kränkungen und Entbehrungen.

Bevor ich meinen Blick auf das münchener Kunstpersonal wende, mögen nachfolgende Bemerkungen über die Auswahl und Bestimmung der Stücke zur Darstellung sowie über die dabei statthabenden Rücksichten Platz greifen. Finden bei allen Theatern außer der Rücksicht auf den ästhetischen Werth noch andere statt, so sind doch bei den Hoftheatern derselben weit mehr und der mannichfaltigsten Art, was allerdings bei dem Mangel guter Stücke das Geschäft des Intendanten sehr schwierig und bedenklich macht, und ihn in viele Collisionen und Conflicte drängt, die er bei aller Vorsicht nicht immer vermeiden kann. Die Schwierigkeit wird dadurch vermehrt, daß ein gesprochenes Wort vor einer großen Versammlung eine weit größere Bedeutung als ein geschriebenes oder gedrucktes erhält, ja öfters vom Zuhörer absichtlich oder nicht absichtlich anders gedeutet wird, als es vom Dichter gedacht war.

So wird zum Beispiel unter der Stelle in „Don Carlos": „Geben Sie Gedankenfreiheit", an sich höchst unverfänglich, etwas ganz Anderes verstanden und davon Gelegenheit zu einer Demonstration genommen; dies ließ sich wahrlich nicht voraussehen!

Die Rücksichten, die bei Hoftheatern obwalten, sind von sehr verschiedener Art, bald politischer, bald kirchlicher, bald haben sie persönliche und locale Beziehungen; an einem Theater ist oft Das verpönt, was an dem andern gestattet; ebenso wechseln die Rücksichten mit dem Wechsel der Ereignisse. Bei meinen verschiedenen Anstellungen im Süden und Norden Deutschlands habe ich die Verschiedenheit dieser Rücksichten kennen gelernt. Nach Allem ist es begreiflich, daß hierin eine neue Schwierigkeit für den Intendanten liegt, die er bei allem Takt oft nicht überwinden und die so gefahrbringend sein kann, daß schon mancher Theatervorstand deshalb seine Stelle verloren hat. Bemerkte ich dies im Allgemeinen, so füge ich in Beziehung auf München Folgendes hinzu.

Im Ganzen und in der Regel, wenn nicht außergewöhnliche Umstände Ausnahmen herbeiführten, waltete eine, das Bessere und Höhere nicht ausschließende Freiheit in der Wahl der aufzuführenden Stücke, namentlich in politischer Hinsicht, und Stücke wie „Die Stumme", die Oper und das Schauspiel „Tell", „Egmont" und andere ähnlicher Art waren erlaubt. Selbst das der neuern Geschichte angehörige Trauerspiel „Struensee" von Michael Beer, früher in Berlin nicht gestattet, wurde in München gegeben; ein Gleiches fand mit den „Günstlingen" von Charlotte Birch-Pfeiffer statt. „Otto von Wittelsbach", von Babo, der dies Stück, als er Intendant des münchener Theaters war, einführte, wurde auffallenderweise sogar als ein Nationalstück gegeben, oft bei solennen Gelegenheiten, obwol der von einem bairischen Fürsten verübte Kaisermord nicht gerade Gegenstand einer Nationalfeier ist. Später hat man dies auch empfunden und unterlassen, wenn auch das Stück nicht verboten wurde.

In kirchlicher oder religiöser Beziehung war das münchener Terrain schwieriger als in politischer; doch auch da wurde Manches,

was Bedenken erregen könnte, admittirt. „Tartüffe", der in neuester Zeit in Paris verboten worden ist, wurde gestattet; desgleichen „Nathan, der Weise", in einem katholischen Lande nicht ohne allen Anstoß, weil dies Stück in der That nicht nur antikatholisch, sondern selbst antichristlich genannt werden könnte: hier siegte die Classicität des Stücks. Es glückte mir auch „Robert der Teufel" ungehindert passiren zu lassen, wenn schon in den Kirchen dagegen gepredigt und Manches im Stück verändert wurde: der Klosterhof wurde in einen gewöhnlichen Kirchhof, die Nonnen in weltliche Sünderinnen verwandelt; von der Kirche im fünften Act erblickte man nur das Aeußere; sowie überhaupt es beinahe überall bisher verpönt war, die Handlung in das Innere der Kirche zu verlegen, wofür auch so manche Gründe sprechen. Nur dem „Prophet" ist es gelungen — und so viel ich weiß, an allen Orten, selbst in Wien —, in das Innere der Kirche einzudringen. Unter welcher Firma „Die Hugonotten" einpassirten, habe ich oben ausführlich gesprochen. Eines andern Stücks muß ich noch gedenken, des Trauerspiels: „Ludwig XI.", von Delavigne, dessen Darstellung und Admission sogar bei Personen von Urtheil Verwunderung erregte. Das Stück, wenn auch nicht ganz frei von Auswüchsen französischer Romantik, gehört doch zu den bessern der neuen französischen dramatischen Poesie; die Charakterzeichnung ist zwar grell, doch unter dieser grellen Außenseite ein tieferes Moment, ein geschichtlicher Reiz, ein ethisches Princip verborgen; der Charakter Ludwig's ist übrigens historisch und ein wahres Bild seiner Zeit; der Organismus des glaubensinnigen Mittelalters löst sich in ihm auf, und der neue Geist des europäischen Weltlebens mit seiner Staatskunst kündet sich an; das Glaubensprincip streitet mit dem politischen Calcül. Mit einem Fuße steht dieser Ludwig noch im Grunde des Mittelalters; er fühlt noch die Anwandlungen der Reue, es zuckt in ihm noch der Glaube an das Wunder und an die Kraft des Gebets; aber vergebens! schon ist er umstrickt vom Dämon der Politik, der Herrschsucht, der kalten rücksichtslosen Berechnung. Und so schwankt er zwischen dem Glauben und dem Mistrauen, zwischen der Demuth und dem Egoismus,

zwischen dem Vertrauen und dem Argwohn. Daher der Kampf seines Innern, daher die Ohnmacht und die Verzweiflung seiner Seele, daher die Verzerrung und die Schwäche seines ganzen Wesens. Ein solcher Held, als historisches Bild betrachtet, flößt trotz seiner unheilvollen Gebrechen tragisches Mitleid ein, und dieses um so mehr, als in ihm zugleich ein geistiges Princip waltet. Dieses Princip ist feie Kraft des Willens, die diesen kranken Körper durchdringt und aufrecht erhält — diese Energie des Handelns, die bis zum letzten Athemzuge nicht erlischt, und an der Schwelle des Todes noch sich aufrichtet. — Mitten durch das Ganze, das in glücklich gewählten Situationen und einem gutgeführten Dialog sich entwickelt, ziehen sich Erinnerungen an Ritterthum, Minnedienst und Feudalwesen, und vollenden die Zeichnung des historischen Bildes.

Dieser Vorzüge ungeachtet hatte ich doch angestanden, das Stück zu geben, da es allerdings den Katholicismus in nicht vortheilhaftem Lichte zeigt. Es war jedoch der Schauspieler Jost für das durch Vespermann's Tod verwaiste Fach der Charakterrollen engagirt worden, und die Intendanz mußte Alles thun, um auf diesen neuen Künstler durch eine durchgreifende Rolle die Gunst, welche Vespermann sich während seiner langen Anstellung erworben, zu vererben. Dazu war die Rolle Ludwig's XI. ganz geeignet. Es war bekannt, daß Jost in keiner Rolle eine solche Meisterschaft bewährte als in dieser. Es war da Zug für Zug charakteristisch, die verborgenste Seelenstimmung, der leiseste Uebergang eines so bizarren Charakters in die verschiedensten Gemüthslagen, die Schwäche und die Kraft, Alles war getroffen, individualisirt und zum lebendigsten Bild ausgeprägt.

Dies bewährte sich auch in der Darstellung auf dem münchener Theater; Jost erhielt den vollständigsten, lautesten Beifall. Er hatte diese Rolle öfters in Hamburg gespielt, wo das Stück unverändert gegeben worden war. Manches mußte allerdings in München wegbleiben, indessen wurde der Künstler dadurch in seiner Wirksamkeit nicht beschränkt und so war die Hauptprobe zu seiner Zufriedenheit wie der der Intendanz ausgefallen, ohne irgend Be-

denken zu erregen. In der Vorstellung jedoch, vom Feuer der Darstellung und der Macht der Gewohnheit fortgerissen, setzte er zwar in der Rede Nichts hinzu, was nicht im münchener Manuscript gestanden, aber in der stummen Handlung erlaubte er sich Mehres, was weder im Buche stand, noch auf der Probe von ihm gemacht worden. Indem er den blutigen Auftrag zur Ermordung des Gesandten gibt, ertönt die Vesperglocke; er hält an und betet, worauf er hastig den Mordbefehl vollendet. Hier hatte sich Jost erlaubt, einen Rosenkranz herauszuziehen, ein lateinisches Gebet, wenn auch unverständlich, vor sich hin zu murmeln, das Kreuz zu schlagen und das Crucifix zu küssen, wenn anders ein bloßes Kreuz so zu nennen ist. Dies erregte großes Misfallen und man glaubte allgemein, daß das Stück sofort verboten würde. Das Manuscript wurde gefodert und man überzeugte sich, daß es keinen Anstoß enthielt und gegen den bestehenden Gebrauch nicht verstieß, sowie denn allerdings der Charakter Ludwig's als treu der Geschichte befunden wurde, die wol einige Condescendenz verdiente. So wurde nach gründlicher Erörterung, mit Weglassung Dessen, was Jost in der stummen Handlung hinzugefügt, die suspendirte Aufführung des besagten Trauerspiels gegen die allgemeine Erwartung, ich möchte sagen zur allgemeinen Verwunderung wieder gestattet, worin ich allerdings eine mir widerfahrene Genugthuung mit großem Dank erkennen mußte. Selbst die angeführte Scene, wo Ludwig nach dem Gebet den Mordbefehl vollendet, verblieb, weil sie zur Bezeichnung seiner Heuchelei und Verworfenheit wesentlich nothwendig war. Nicht so glücklich wie im vorliegenden Falle war ich jedoch in Betreff anderer religiöser Bedenken, und mancher Raupach'sche Hohenstaufe fiel wegen seiner antipapistischen Gesinnungen, sowie auch der Kapuziner in „Wallenstein's Lager", unter dem Beile der Censur.

Ein anderes als ein religiöses Bedenken verhinderte die weitere Aufführung des auf mehren Hoftheatern gegebenen, aus dem Französischen übersetzten Dramas: „Der Reisewagen", worin zur Zeit der französischen Revolution Republikaner, mit der dreifarbigen

Fahne an der Spitze, ein deutsches Corps besiegen. Hier trat unmittelbar der allerhöchste Wille ein und verbot das Stück; die Gründe waren wörtlich folgende:

„Deutscher Sinn soll gehoben werden in Deutschland. Kein Franzose, weiß oder tricolor, würde ein Stück schreiben, in welchem Franzosen besiegt erscheinen; und käme je ein solches Stück auf die Bühne, würden die Zuschauer in Frankreich das Verdammungsurtheil darüber aussprechen und vollziehen! Das ehrt dies Volk. Wie anders in Deutschland! Die Schriftsteller beeilen sich, Stücke, worin die Franzosen die Deutschen besiegen, zu übersetzen, die Theaterdirectionen, sie aufzuführen, und das liebe Publicum, sie zu beklatschen. Das ist traurig!"

Eine gleich deutsche Gesinnung sprach sich aus, als ich auf einen hohen Wunsch anfragte, ob eine französische Theatergesellschaft auf dem königlichen Theater Vorstellungen geben sollte. In ebenso entschiedener als ironischer Weise wurden diese französischen Vorstellungen ganz überflüßig befunden.

Diese deutschen Gesinnungen, von einem deutschen Fürsten ausgesprochen, sind so interessant und schön, daß ich mir nicht versagen konnte, sie hier mitzutheilen.

Am Schlusse der Beleuchtung des münchener Repertoirs bemerke ich noch, daß, nachdem in der Regel vor mir 200 Vorstellungen jährlich stattgehabt, sich dieselben unter mir auf 225 jährlich vermehrten; daß in jedem Jahre durchschnittlich 41 neue und neu einstudirte Stücke gegeben, und mit 30 Opern und 130 Stücken der übrigen Gattungen, zusammen mit circa 160 Stücken jährlich abgewechselt wurde, welcher Wechsel bei andern Theatern nicht leicht übertroffen werden dürfte.

Einer gleichen Beleuchtung, wie der des Repertoirs, unterziehe ich nun das münchener Kunstpersonal.

Als ich im Herbst 1832 durch den Minister Eduard von Schenk den Antrag zur Leitung des münchener Hoftheaters erhielt, war des letztern Kunstpersonal so vollständig als trefflich, und zählte die Kunstkoryphäen: Eßlair, Vespermann, Sophie Schröder,

Charlotte von Hagn, Urban, Spitzeder, die Sigl-Vespermann und die Schechner-Waagen. Wie fand ich nach mehren Monaten, im Januar 1833, dies Personal! Nach meiner Ankunft erhielt ich sofort den Befehl, die Sigl-Vespermann, eine in italienischer Schule gebildete treffliche Bravoursängerin, zu quiesciren, weil sie fortdauernd leidend und außer Stande sei, den Theaterdienst zu bestreiten.

Die Schechner fand ich in Urlaub; aus demselben zurückgekehrt, sang sie einige mal in „Fidelio", „Zampa", „Der Freischütz", „Die Schweizerfamilie" und „Figaro's Hochzeit", zum letzten male die Gräfin in besagter Oper am 27. October; kurz darauf erkrankte sie und verlor ihre Stimme, wie man sagen will, infolge angreifender Gastspiele, hauptsächlich in Berlin, wo sie wiederholt die anstrengendsten und ihr zu hoch liegenden Partien, als zum Beispiel die Vestalin, sang — eine Warnung für Sängerinnen, die im gleichen Falle Gleiches thun! So ging eins der schönsten Talente, von der Natur mit einer seltenen Stimme beschenkt, in der trefflichsten Schule gebildet, für München, für die deutsche Kunst verloren! Wer erinnert sich nicht noch, der sie früher gehört, des Genusses, den ihr Fidelio, ihre Agathe, ihre Emmeline, ihre Julia, ihre Gräfin Almaviva und andere Rollen gewährten! Ich habe ihr bereits im ersten Abschnitt bei Gelegenheit ihres Gastspiels in Leipzig ein rühmendes Andenken gewidmet. Im Jahre 1834, nachdem man bis dahin vergeblich die Rückkehr ihrer Stimme gehofft, mußte auch sie, wie die Sigl-Vespermann, pensionirt werden. So gingen zwei der ersten Sängerinnen, kaum zu ersetzen, für meine münchener Leitung verloren. Der unübertroffene Baßbuffo Spitzeder war im December 1832 gestorben, nachdem er mit dem größten Beifall früher gastirt und ein einziges mal als Hahn im „Schatzgräber" von Méhul debütirt hatte. Wieder ein unersetzlicher Verlust! Dem Leichenzuge Urban's, dem bald darauf der des beliebten Komikers Brand folgte, begegnete ich bei meiner Ankunft in München. Der Erstere bekleidete das Fach des ersten Liebhabers und zählte die Rollen: Hamlet, Romeo, Max, von Linden

in den „Quälgeistern" und andere zu seinen vorzüglichsten. Wie selten in der Brust eines Mimen, lebte in der seinigen der heilige Eifer für seinen Beruf, die edelste Richtung seiner Kunst, die glänzendste Flamme des Schaffens und Wirkens. Urban nahm in der Reihe der deutschen Schauspieler einen der ersten Plätze ein. Von der Natur gerade nicht mit jener Figur bedacht, die auf der Bühne imponirt, machte sein inwohnendes Talent, sein reger Geist, seine oft geniale Darstellung dieses leicht vergessen. Selten hat ein Schauspieler eine edlere, geistreichere und ausdrucksvollere Physiognomie gehabt, und in seinem klaren flammenden Auge lag der Spiegel der Seele, der Abglanz einer ewig bewegten, oft nur zu stürmisch aufgejagten Seele. Damit verband er ein helles, biegsames, wohlthuendes und aller Modulationen fähiges Organ, gebildet durch Fleiß und Studium, gereinigt durch Aufmerksamkeit und Mühe, und im Vortrage ganz fehlerfrei. Seine Recitation war durchdacht; Licht und Schatten, Aufschwung und Redefall, Weichheit und Härte waren richtig vertheilt, und die Verse sprach er mit jenem rhythmischen Wohllaut, der Sophie Schröder zu Gebote stand. Dabei war er ein denkender und kenntnißreicher Schauspieler; eine sorgfältige Ausbildung seines Geistes und seines Wissens ließen ihn bald nicht nur mechanischer Schauspieler, sondern bildender und schaffender Künstler in seinem Fache werden.

Charlotte von Hagn traf ich im Urlaub, von dem sie, in Berlin durch glänzende Anerbietungen zurückgehalten, nicht nach München zurückkehrte, wie es ihre contractliche Verbindlichkeit erheischte. Ich spreche bei dieser Gelegenheit aus, daß dergleichen Contractsverletzungen, die sich sonst so häufig wiederholten, infolge des jetzt bestehenden Cartels selten oder nicht mehr vorkommen. Auch sie war, wie Urban, ein kaum zu ersetzender Verlust. Sie gehört, mit Schönheit ausgestattet, unbedingt zu den genialen Künstlerinnen, die eine Rolle zu schaffen, zu creiren und mit den feinsten Zügen und Nüancen auszuzieren wissen. Im Naiv-Schalkhaften, in sogenannten Genrerollen ist sie unübertrefflich; in Aufgaben der hohen Tragödie und des poetischen Lustspiels will man sie von

einer gewissen Manier nicht frei sprechen. Zählte ich sie leider nicht in München zu den Meinen, so ward mir dies später in Berlin zu Theil.

So fand ich sechs Hauptfächer, vor kurzem noch trefflich besetzt, erledigt. So wurde mir die schwierige, beinahe nicht zu lösende Aufgabe gestellt, alle vorbenannten Künstler ersten Rangs möglichst bald zu ersetzen. Doch die besagten Lücken waren es nicht allein, noch andere Uebel gesellten sich dazu, wie ein Uebel immer in die Fußstapfen des andern tritt. Der Baritonist Mittermair, ein trefflich geschulter Sänger und ebenso trefflicher Musiklehrer und der Tenorist Löhle, der mit einer schönen Stimme früher begabt gewesen, litten an den Spuren der verderblichen Zeit. Auch der Baritonist Staudacher, der noch in Leipzig bei mir in Fülle seiner Kraft gastirt hatte, ein ebenso braver Sänger als Schauspieler, was sein Wasserträger bewährte, war im Rückwege begriffen; aber sein Eifer für die Kunst, seine unermüdliche Thätigkeit und gründliche Bildung machten ihn zu einem tüchtigen Regisseur, der mir, dem Fremden, freundlichst entgegentrat und seine Bemühungen mit den meinigen vereinte, um die neuen großen Opern in ein kräftiges schönes Leben zu versetzen.

Zu allem diesen kam noch, daß folgender großer Verlust drohte. Eßlair, in Jahren vorgerückt und in das Stadium der Sechziger eingetreten, erklärte, daß er die anstrengendsten seiner Rollen nicht mehr zu leisten vermöge und sein abnehmendes Gedächtniß ihn verhindere, neue Rollen zu lernen, daß er überhaupt die größte Schonung in Anspruch nehmen müsse. Dies war allerdings höchst störend und behindernd bei Aufstellung eines kunstgemäßen Repertoirs. Bis zum Jahre 1838 spielte er, wenn auch immer seltener, fort; da wurde jedoch seine Quiescirung nöthig, um ihm auf den Rath seiner Aerzte die möglichste Ruhe und Pflege zu Theil werden zu lassen und so noch sein Leben zu fristen. Nur zu Zeiten, wenn er sich ausnahmsweise kräftiger als gewöhnlich fühlte, trat er in schon gespielten Partien auf auswärtigen Bühnen als Gast, sowie in München auf. Im Jahre 1838 gab er daselbst: „Na-

than, Dallner, Wallenstein, den Oberförster, Bertram in „Bruderzwist und Versöhnung," König Lear, den deutschen Hausvater im Stück gleichen Namens von Gemmingen, und Belisar; im Jahre 1839 den Abbé de L'Epée, den alten Moor, Bertram in „Bruderzwist und Versöhnung" und Wittburg in „Clementine und Versöhnung". Die beiden letztbenannten Rollen am 30. Juli und 1. August 1839 waren die letzten, die er auf der königlichen Bühne gab. So schloß er seine theatralische Laufbahn daselbst mit Versöhnung; es war sein letztes Wort. Am 9. December desselben Jahres veranstaltete er im Saal des königlichen Odeon für seine Rechnung die Vorstellung der „Phädra", worin er den Theseus gab. Dies war seine letzte öffentliche Leistung, welche er jedoch kaum zu Ende führen konnte. Im Jahre 1840 ging er nach Innsbruck, um daselbst die Naturheilanstalt von Mühlau zu brauchen. Hier ereilte ihn am 10. November der Tod. Fatalistischer Weise starb er, wie Wolff, an dem Orte, wo er seine theatralische Laufbahn begonnen hatte. Das Andenken dieses Künstlers, eines der größten der neuern Zeit, zu ehren, wurde von mir eine Gedächtnißfeier veranstaltet, zu welcher Eduard von Schenk, der Verfasser des „Belisar", das Gedicht lieferte. In dieser Tragödie, worin Eßlair eine seiner Hauptrollen spielte, verherrlichten sich beide, der Dichter wie der Mime gegenseitig. So glaubte sich der Dichter schuldig, das Gedächtniß des Mimen zu feiern. Auf meinen Antrag wurde die Einnahme dieser am 26. März 1841 gegebenen Gedächtnißfeier zu einem dem Hingeschiedenen in Mühlau zu setzenden Denksteine bestimmt. Die Zeichnung zu letztern verfertigte der rühmlichst bekannte Architekt, Director von Gärtner in München; der Denkstein ist sechs Fuß hoch, auf demselben sind an den vier Ecken vier gothische Thürmchen, in deren Mitte Eßlair's Büste steht. Die Ausführung wurde dem Bildhauer Sickinger übertragen; das einfache Denkmal enthält die einfache Inschrift:

Hier ruht
Ferdinand Eßlair, königlich bairischer Hofschauspieler; geboren zu Gotschendorf in Oestreich-Schlesien den 2. Februar 1772; gestorben in Mühlau bei Innsbruck den 10. November 1840.

Ich bemerke, daß Eßlair ein angenommener Name war; er stammte aus dem adeligen Geschlecht der Khevenhüller im östreichischen Schlesien.

Das schöne Gedicht der Feier ist zu groß, um hier einen Platz finden zu können; doch folgende Verse, die Eßlair's Talent besingen, mögen den Leser erfreuen; Melpomene sagt:

Ein Mime war's, der herrlichste Tragöde,
Der seit Jahrzehenden die deutschen Gau'n
Entzückt durch seines Heldenspieles Schau'n,
Und dessen Stelle nun verwaist und öde.
Früh hatt' ich meinen Funken ihm gesandt,
Daß er das Wahre stets und Schöne fand,
Ohn' ängstlich erst danach sich abzumühen,
So wie in voller Pracht die Blumen blühen,
Ohn' ämsig erst zu spinnen ihr Gewand.
Ihm hatte die Natur der Gaben Fülle
Geschenkt: des Heros kräftige Gestalt,
Ein strahlend Aug', durchsicht'ge Seelenhülle,
Und dann der Stimme siegende Gewalt,
Ob sie geruhig hinfloß oder stille
In trautem Lispeln weiche Töne sang,
Ob sie wie Donner durch die Hallen klang.
Ins frische Leben hat er so gerufen,
Was meine Dichter einst begeistert schufen,
Und groß, wie sie nur selber sie gedacht,
Erschienen Shakspeare's, Goethe's, Schiller's Werke
Durch Eßlair's Kunst in ihrer Riesenstärke,
Die Welt entzückend mit erhöhter Macht.

Der Genius der Poesie ruft die Gestalten herbei, die Eßlair's Kunst geschaffen.

Es erscheinen Lear, der Essighändler Dominik, Wallenstein, Dallner, Belisar und Nathan. Der Genius, mit einem Lorberkranze die Büste Eßlair's zierend, schloß mit den Worten:

Und immerdar soll Eßlair's Name neben
Den Namen Garrick's hier und Talma's leben!

Ein Chor von Geistern hinter der Scene sprach in folgenden Versen seine Trauer um den Gefeierten aus:

Als die Blätter sanken
Vor des Winters Hauch,
Sah'n wir niederwanken
Zu des Grabes Schranken
Deinen Liebling auch.

Muse, wandl' in Trauern
Deinen hohen Muth,
Weil in Todesschauern
Zwischen Alpenmauern
Jetzt dein Eßlair ruht.

Kaum waren diese Verse verklungen, in denen Schenk das Andenken eines Dahingeschiedenen feierte, als am 26. April desselben Jahres auch ihn der Tod ereilte. Er hatte die münchener Bühne mit fünf Dramen beschenkt: „Die Krone von Cypern", „Henriette von England", „Albrecht Dürer in Venedig", „Die Griechen in Nürnberg", „Adolf von Nassau" und „Belisar"; das letztere machte die Runde auf den deutschen Bühnen und errang überall den größten Beifall; die Fabel dieses Stücks war so ganz für die Tragödie geeignet und stellte den gewaltigsten Glückswechsel dar, vom siegreichen Feldherrn, der den Orient und Occident unterworfen und das Reich und den Kaiser gerettet, zum verbannten, geblendeten Bettler, wie ihn auch Gérard in einem seiner schönsten Bilder vergegenwärtigt hat. Ich glaubte dem Dichter des „Belisar" dies ehrende Andenken schuldig zu sein und kehre zum Darsteller desselben, Eßlair, zurück.

In den oben angeführten Versen ist schon angedeutet, wie begabt Eßlair war. Die Natur hatte ihn wahrhaft zum dramatischen Künstler bestimmt. Er gehörte zu der Gattung von Schauspielern, die ihrem ersten Gefühl, der augenblicklichen Eingebung, ich möchte sagen, einem natürlichen Instinct mehr verdanken als der Reflexion über ihre Rollen. Dies führte ihn manchmal, namentlich in seinen

tragischen Rollen zu Abwegen. So zum Beispiel begleitete er die Erzählung im „Tell“, in welcher er anführt, daß er den Landvogt auf dem stürmischen See gefahren, auf die Felsenplatte gesprungen und das Schiff mit dem Landvogt in die wogenden Wellen zurückgestoßen, mit einer Bewegung des Fußes, die dies Stoßen versinnlichen sollte. Dies war allerdings weder passend noch schön. Wozu sollte es führen, wenn die Worte, die schon deutlich genug dergleichen Handlungen andeuten, noch mit Gesten begleitet werden, welche diese Handlungen wirklich darstellen. Waren, wie ich anführte, seine tragischen Leistungen von kleinen Flecken nicht frei, so waren doch seine Leistungen im bürgerlichen Schauspiele das Vollkommenste, worin er unerreicht blieb. Dies bewähren sein Dallner, sein Oberförster, sein Dominik, durch ihre einfache, ergreifende Wahrheit, ihre Naturtreue und das dem tiefsten Herzen entströmende Gefühl, das kein Auge unbefeuchtet ließ. Um das Andenken dieses berühmten Mimen Denen, die ihn gesehen, möglichst zu vergegenwärtigen und den Umfang seiner Kunstleistungen näher zu bezeichnen, führe ich seine vorzüglichsten Rollen an; im Trauerspiele, in früherer Zeit: Ferdinand in „Kabale und Liebe“, Karl Moor, Hugo in der „Schuld“, Meinau in „Menschenhaß und Reue“; in späterer Zeit: Tell, Lear, Richard III. und Macbeth, Nathan und Odoardo, Wallenstein, Verrina, erster Chorführer in der „Braut von Messina“, Philipp in „Don Carlos“ und Theseus, Götz, Otto von Wittelsbach und Belisar; im Schauspiel: Dallmer, Dominik, Oberförster, Abbé de L'Epée, Lieutenant Stern im „Spieler“, Wittburg in „Clementine“, Bertram in „Bruderzwist“, Ranzau im „Minister und Seidenhändler“, Thomas Foster in den „Gebrüder Foster“ und Graf im „Deutschen Hausvater“.

Man hat neuerdings das Schauspiel: „Die Jäger“ veraltet finden wollen; das liegt allein in der Darstellung. Dies treue Charaktergemälde der damaligen Zeit, im Stil dieser Zeit und dieses Stücks dargestellt, bleibt ewig wahr. So gab es Eßlair und durch ihn die Kramer als Oberförsterin, Dahn und Frau als

Anton und Riekchen, Vespermann als Amtmann, Heigl als Gerichtsschreiber, die Seebach als Kordelchen, wodurch die Darstellung der „Jäger" auf der münchener Bühne eine der vorzüglichsten wurde, die ich unbedingt über die von mir unter Iffland im Jahre 1813 in Berlin gesehene stellen muß. Bei Anführung Vespermann's als Amtmann sei gesagt, daß das Zusammenwirken der befreundeten Künstler, Vespermann und Eßlair, zum Beispiel im „Minister und Seidenhändler", in den „Gebrüder Foster", in den „Jägern", von besonderm Erfolg begleitet war, wie überhaupt ein Zusammenwirken mehrer trefflicher Künstler einen besondern Reiz bietet, welches beweist, was in der Schauspielkunst Einheit und Zusammenspiel gilt. Vespermann, der zu Anfang des Jahres 1836 an der Cholera starb, gehörte zu den vorzüglichern Darstellern aus der Iffland'schen Schule und war ein tüchtiger Charakterdarsteller und Intriguant; seine besten Rollen waren: Constant in „Selbstbeherrschung", Geheimrath Seeger in „Erinnerung", Stahl im „Hausfrieden", Amtmann in den „Jägern", Franz in den „Räubern", Stephan Foster in den „Gebrüder Foster" und Burkenstaff im „Minister und Seidenhändler".

Es sind oben von mir die unerwartet beim Antritt meines Dienstes vorgefundenen vielfachen Lücken und Mängel des Künstlerpersonals angeführt worden. Ich füge hinzu, was geschah, um es zu ergänzen. Sofort wurden zu diesem Behufe die nöthigen Gastspiele eingeleitet. Zuerst gedenke ich dessen, was von Wilhelmine van Hasselt geleistet wurde. Sie war eine Schülerin des rühmlichst bekannten Bassisten Fischer, früher in Berlin, später in München. Hierauf ging sie nach Italien, dem Lande der Gesangschulen, und bildete ihre klangvolle, hohe Sopranstimme auf das trefflichste aus. Sie trat mit dem einstimmigsten Beifall in München auf und wurde sofort angestellt. Sie war nicht nur eine tüchtige Bravoursängerin, die alle Schwierigkeiten, als Triller, akromatische Tonleitern u. s. w. mit Leichtigkeit überwand, sie war auch im getragenen Gesang Meisterin. Wenn sie in Partien, wie die Prinzessin in „Robert der Teufel", und als Norma einen nicht endenden Beifall erhielt

und daher den Succeß von „Robert" und „Norma" in München hauptsächlich mit begründete, so gab sie auch die Rolle der Donna Anna in „Don Juan", des Pagen in „Figaro's Hochzeit" und der Rebecca in „Templer und Jüdin", zur vollsten Zufriedenheit der Kenner dieser Gattung von Musik. Die sogenannte Briefarie der Donna Anna im zweiten Act habe ich nie vollendeter gehört, und ganz im Stil dieser Musik. Die Hasselt war bis gegen das Ende meiner Intendanz eine Zierde der münchener Oper. Wie sehr sie glänzte und wie sehr sie auch natürlicherweise den Neid erregte, beweist folgender Vorfall, den ich seiner Neuheit wegen anführe. Kurz vor dem Beginn einer Vorstellung der „Norma" wurde ihr im Theater eine verschlossene Schachtel zugestellt mit dem Bemerken, daß sie noch ein nöthiges Requisit zu ihrer Rolle enthielte. Eilig machte sie die Schachtel auf und findet darin zu nicht geringer Bestürzung eine Abbildung der Norma mit einem höchst abschreckenden Todtenkopfe. Es ergab sich hieraus die schändliche Absicht, nicht nur die Künstlerin zu kränken und zu alteriren, sondern auch die Vorstellung der unmittelbar nach der Eröffnung der Schachtel beginnenden Oper möglichst zu stören. So erschüttert Wilhelmine van Hasselt war, so führte sie doch nach kurzer Pause ihre Partie aus. Bei vielen Theaterintriguen ist diese doch ebenso neu als abscheulich. Einige Jahre später als die Hasselt wurde die Sängerin Mink angestellt, welche, die Pesther Nachtigall genannt, mit einer schönen Mezzosopranstimme Feuer und tiefes Gefühl verband. Ihre Stellung zur Hasselt war eine höchst passende; für die Rollen geeignet, die früher die Schechner gegeben, sang sie die der Valentine in den „Hugonotten", der Alice in „Robert", der Gräfin in „Figaro's Hochzeit", sowie der Iphigenie und Alceste in den Gluck'schen Opern.

Die Oper „Alceste" fand in der trefflichen Gesammtdarstellung einen Beifall, der noch den derselben Oper in Berlin überbot, wo die Gluck'sche Musik die meisten Verehrer besitzt. Auch die Norma der Mink war sehr brav, und lockte in der an den Vater im zweiten Act gerichteten Bitte viele Thränen hervor.

Wie die Hasselt durch die Jacedé und Rettich, so wurde die kurz vor meinen Scheiden von München abgegangene Mink durch die Sängerin Hetzenecker ersetzt. Der Wohllaut der Stimme der Letztern hatte die Augen der Intendanz und vieler Kunstfreunde auf sich gezogen; durch deren gemeinsame Unterstützung wurde sie im Conservatorium von Mailand ausgebildet, wo sie von dem Directorium als die erste Schülerin und als eine besondere Zierde des Conservatorium betrachtet wurde. Sie trat in München als Alaide in der „Unbekannten", Agathe in „Katharina Cornaro" mit einstimmigem Beifall auf.

Zu der Hasselt und Mink trat noch hinzu die treffliche Spitzeder in ersten Gesang- und Soubrettenpartien, wie Susanne, Zerline in „Don Juan" und „Fra Diavolo", in denen Spiel und Gesang in der Virtuosität wetteiferten; als die Spitzeder abging, wurde sie durch die gleich brave Soubrette Hartmann-Diez ersetzt, welche die Erstere an natürlicher Schalkhaftigkeit noch übertraf. So bestand immer gleichzeitig ein Trifolium dreier ersten Sängerinnen, das man als das trefflichste anerkennen muß. Nicht minder glücklich war der Verein der Sänger: Pellegrini, Krause, Bayer und Diez. Der Erstere nahm neben dem wiener Bassisten Staudigl Platz, womit in Kürze Alles gesagt ist. Obwol Italiener, zeichnete er sich vor Vielen durch die verständlichste Aussprache des Deutschen aus. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehörten: Marcell, Bertram, Sarastro, Graf in „Figaro", Georg in den „Puritanern". Der Baritonist Krause, früher in Wien, jetzt in Berlin, theilte mit Pellegrini den Beifall, namentlich in den „Puritanern" als Richard und in „Figaro's Hochzeit" als Figaro. Das Duett in den „Puritanern" von ihm und Pellegrini gesungen, erregte stets einen Beifallssturm und den Ruf: Da capo. Krause ist zugleich ein höchst correcter Sänger für Kirchenmusik. Diesen zwei Bassisten schlossen sich die Tenoristen Bayer und Diez an; der Erstere war hauptsächlich für Spielpartien geeignet als Orest, Fra Diavolo, Robert, Johann von Paris, Othello, für welche Rollen Bayer alle Erfodernisse: Aeußeres, Feuer und Leben, Stimme und Schule, besaß;

der Letztere, Diez, gab hohe Tenorpartien, als Melchthal in „Tell", Pylades, Admet, Marco in „Catharina Cornaro", Ottavi, Tamino, Guido in „Guido und Ginevra", Rodrigo in „Othello". In ihm vereinte sich Wohllaut und Schmelz eines hohen Tenors mit einer tüchtigen Gesangsbildung. Zwei gleich begabte Tenoristen sind jetzt, bei dem großen Mangel an Tenoren, kaum bei einer Bühne aufzufinden.

Schlossen sich an vorbenannte Sänger und Sängerinnen in München, Alle im Zenith ihrer Kunstleistungen, noch die zweiten Sängerinnen Deisenrieder und Fuchs, die Bassisten Lenz, Gerstel und Sigl, Letztere für komische Rollen, sowie die Tenoristen Hoppe, Schimon und Schmidt an, so entstand daraus ein so vollständiges als braves Ensemble von Sängern, was, verbunden mit einem der ersten Orchester, an dessen Spitze der Generalmusikdirector Lachner, und einem tüchtigen von mir organisirten Chore, die damalige Oper in München in die erste Reihe stellte. Die Kapelle hat einen besondern Vorzug, der bei den jetzt so stark besetzten Orchestern, bei der so stark instrumentirten Musik, um so größer, um so nöthiger ist, das ist der, des leisesten Piano. Ueber das ganze Orchester dominirt der Sänger, von dem Hauche der Instrumentalmusik getragen.

Führe ich noch zu dem Gesagten an, daß Franz Lachner, der mit Recht zu den ersten deutschen Orchesterdirigenten gezählt wird, von mir für das münchener Theater gewonnen wurde, so glaube ich allen Ansprüchen an die Vervollständigung des Personals für die Oper redlich entsprochen zu haben.

Ich gehe zum Personal des recitirenden Schauspiels über. Die darin von mir vorgefundenen, oben erwähnten Lücken eines ersten Liebhabers und einer ersten Liebhaberin, eines Komikers und endlich nach Vespermann's Tode eines Darstellers für Charakterrollen und Intriguants findet man durch Dahn und Frau, Lang und Jost zur allgemeinsten Zufriedenheit wieder ergänzt.

Dahn, von Berlin gebürtig, begabt mit einer hohen Gestalt, einem kräftigen Organ mit Feuer und Gefühl, gehörte zu den vor-

züglichern Darstellern der jugendlichen Liebhaber und Helden. Zu seinen besten Rollen gehörte, als ich die Intendanz des münchener Theaters führte: Romeo, Mortimer, Melchthal, Don Carlos, Tasso in „Tasso's Tod" von Raupach, Werner in Gutzkow's „Herz und Welt", Gaston in der „Eisernen Maske". In letzterm Stücke gab er eine sehr charakteristische und ergreifende Stufenleiter der verschiedensten Alter, von der ersten Jugend an bis zum Greisenalter. Das Auflodern des ersten jugendlichen Gefühls war so gelungen, als die dem Grabe zu schwindende Kraft. Jetzt füllt er mit gleichem Glücke, wie früher das jugendliche, das gesetzte Fach der Liebhaber und Helden aus. Constanze Dahn war von einer so interessanten als schönen Gesichtsbildung, die, als sie in der ersten Jugend nach München kam, an eins der glücklichsten Bilder von Goethe's Mignon mahnte, das, von G. Schadow in Düsseldorf gemalt, sich in der Gemäldesammlung des Barons Speck von Sternburg in Leipzig befindet. Ihre Auffassung der Rollen war eine sehr geistreiche. Besonders eignete sie sich für Aufgaben, die im Komischen wie im Ernsten, in Lust wie in Schmerz, eine höchst lebendige, leidenschaftliche Darstellung fodern. Ihr Muthwille, ihr Schmerz konnte das weit gestellteste Ziel erreichen, ja sogar manchmal überschreiten. Demnach gehörte Gretchen im „Faust", namentlich im fünften Act, Julia in „Romeo und Julie", Jelva mit der sprechendsten Mimik in allen schnellen Uebergängen von Lust zu Schmerz, von Schmerz zu Lust, der pariser Gamin mit dem ausgelassensten Muthwillen, mit Keckheit und Gutmüthigkeit, sowie die Polyrena in „Kunst und Natur", Pfefferrösel und andere zu ihren besten Rollen. Sie ist jetzt, wie ich höre, mit Glück in das Fach der Anstandsdamen und Charakterrollen übergetreten.

Ferdinand Lang, der früher Liebhaber spielte, warf sich unter mir in das komische Fach und erlangte darin eine große Beliebtheit beim Publicum. In seiner Komik war so gar nichts Gemachtes, sie erregte die größte, unbefangenste Heiterkeit. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehören: Wilhelm im „Verwunschenen Prinz", Lanzelot Gobbo im „Kaufmann von Venedig" und die Rollen,

die Raimund in den von ihm geschriebenen Stücken spielte; sein Valentin im „Verschwender“ war ebenso mit Laune als mit Gemüth ausgestattet; er war zugleich ein trefflicher Coupletsänger. Es ging ihm, wie vielen beliebten Komikern: kam ihm ein glückliches Impromptu auf die Zunge, so mußte es heraus, auch wenn es gegen die gesetzlichen Vorschriften war. Nachdem er mehre Verweise deshalb erhalten, konnte er es sich doch nicht versagen, als er nach einem Stücke hervorgerufen wurde, mit einem großen Schloß vor dem Munde zu erscheinen, was natürlich einen rauschenden, tobenden Beifall zur Folge hatte. Er erhielt Muße und Zeit, den Rausch in einem mehrtägigen Arreste auszuschlafen.

Was Jost anlangt, so habe ich schon ausführlich über ihn bei Gelegenheit des Trauerspiels „Ludwig XI.“ gesprochen. Ueberstrahlt diese Rolle allerdings weit seine übrigen, so sind doch andere seiner Rollen, als Shylok in dem „Kaufmann von Venedig“, Kammerrath Fegesack im „Geizigen“, Geheimrath Seeger in der „Erinnerung“ sehr vorzügliche Leistungen.

Zu vorstehenden kamen noch folgende Anstellungen im Schauspiele während meiner Leitung.

Die erste war die der Marie Denker vom Burgtheater in Wien für das Fach der Anstandsdamen. Sie gab in einem größern Cyklus folgende Gastrollen: Lady Milford, Griseldis, Orsina, Maria Stuart, Clara in „Zurücksetzung“ im Bereiche des Trauer- und Schauspiels; Hedwig im „Ball von Ellerbrunn“, Adele in der „Gefährlichen Tante“, Herzogin im „Glas Wasser“, Baronin von Waldhüll in „Letzten Mittel“, Anna von Linden in den „Bekenntnissen“ und Sophie von Hastfeld in der „Schachmaschine“ im Bereiche des Lustspiels. Dieser Cyklus bot den vollständigsten Spielraum, ihr in der trefflichen Schule des wiener Burgtheaters ausgebildetes Talent in allen Richtungen des Trauer-, Schau- und Lustspiels zu entwickeln. Ein echt weibliches, tiefes Gemüth, Anstand und Würde entfalteten sich in den ernsten Spielen, in den Lustspielen eine pikante Laune mit Gutmüthigkeit, geistige Ueberlegenheit, feine Coquetterie und

sprudelnder Uebermuth. Ihr Spiel charakterisirte besonders ein verständiges Auseinandersetzen der Rede, ein Anbringen kleiner feiner Züge, eine mannichfache Modulation der Töne und Abwechselung der Tonfälle, die manchmal an den Gesang streifte. In allen Rollen erhielt sie in immer steigendem Maße den lautesten Beifall des Publicums, sodaß ihr Engagement ein allgemein willkommenes und freudig begrüßtes war. In neuester Zeit hat sie wie ich höre, sich mit allem Glück in ältern Rollen versucht; ihr Weib aus dem Volk wird als eine unerreichte Meisterleistung von Kennern gerühmt. Auch das Engagement von Fräulein Schöller, einer Schülerin von Sophie Schröder, sowie das von Friedrich Wagner, dem Sohne des k. k. östreichischen Hofschauspielers Wagner, beide vorgenannte Engagements für das jugendliche Liebhaberfach, wurden mit Wohlgefallen aufgenommen; Schenk endlich mit Frau, von Immermann's Theater in Düsseldorf, trugen gleichfalls zur Vervollständigung des Künstlerpersonals bei: er zur Vertretung des öfters abgehenden Eßlair's, sie im Fache der muntern Liebhaberinnen, die sie mit vielem Glück gab.

Zu vorerwähnten von mir für das Schauspiel gewonnenen Künstlern kommen alle Diejenigen, die ich bereits bei meinem Antritte in München fand. Mehre derselben und Ausgezeichnete habe ich bereits erwähnt, als: Eßlair, die Schröder und Vespermann. Die Uebrigen sind im fünften Abschnitte sämmtlich aufgeführt. Befinden sich unter ihnen noch so manche tüchtige Künstler und Künstlerinnen, als: Hölken, Forst, Heigel, Mayer, Mayr, die Fries, Kramer, Seebach, so erblicken wir ein Gesammtpersonal, das vollkommen geeignet war, Darstellungen zu geben, welche dem gegenwärtigen Stande der Kunst und Poesie entsprechen. Sophie Schröder, welche zu den ersten Tragödinnen des deutschen wie auswärtigen, des ältern wie neuern Theaters gehört, habe ich schon im ersten wie in diesem Abschnitte rühmlichst erwähnt. Sie lebt, seit sie in Ruhestand getreten, mit einem zärtlichst von ihr geliebten Sohne in Augsburg; und im Besitze geistigen und körperlichen Wohlseins, im Genusse zweier Pensionen, die sie vom wiener und

münchener Theater erhält, erfreut sie sich eines glücklichen Alters, das ihr der Himmel noch lange fristen möge! Von den obenbenannten ältern Mitgliedern des münchener Theaters sind die meisten theils gestorben, theils abgegangen. Forst, der Sohn des k. k. östreichischen Feldmarschalllieutenants Schall von Falkenforst, welcher im Fache der Chevaliers, Bonvivants und Gecken zum Erfolge des Lustspiels wirksamst beitrug, verließ das münchener Theater, um die Direction des pesther zu führen. Er löste diese Aufgabe mit Einsicht und Glück, bis der Brand das Theater daselbst zerstörte.

Hiermit schließt sich die Uebersicht des münchener Künstlerpersonals.

Wie in den übrigen Abschnitten folgt eine Gastspielschau. Sie führt so viele ausgezeichnete Künstler vor, daß es, um ihre Verdienste ausführlich zu würdigen, eines Raumes bedürfte, den diese Schrift nicht bieten kann. Ich muß ihnen daher nur eine flüchtige Erwähnung widmen.

Das Gastspiel der Sängerinnen bietet eine reiche Schau. Es gastirten die Kraus-Wranitzki, Franziska Piris, de Meric, Clara Novello, Auguste Zerr, Agnes Schebest, Jenny Lutzer, die Stöckl-Heinefetter, welchen acht Musen des Gesangs sich würdig die neunte, die Schröder-Devrient, anschließt. Mit Ausnahme der Letztern, welche alle meine Leitungen, in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin, mit ihrer Kunst durch Gastspiele verschönerte, haben alle Uebrigen nur unter mir in München gastirt. Alle haben, so viel mir immer bekannt, nicht blos auf deutschen Theatern, sondern auch auf den vorzüglichsten des Auslandes sich Lorbern gepflückt, und genießen daher eines europäischen Rufs.

Die Namen der gastirenden Sänger: Staudigl, Tichatscheck, Wild, Santini, Reichel und Mantius, haben gleichfalls einen schönen, weitverbreiteten Klang.

Drei Dichter und zugleich darstellende Künstler zogen im stattlichen Gefolge ihrer dramatischen Erzeugnisse über die münchener Bühne: Holtei, Raimund und Charlotte Birch-Pfeiffer. Sie wie

ihr Gefolge wurden freundlichst aufgenommen. In der Kunstwelt dürfte Niemand sein, der diese Dichter in ihren Stücken nicht kennt, nicht schätzt. Der nun gestorbene Raimund hatte eine wahre Künstlernatur. Seine Volksstücke gehören zu den Wenigen, die wahren poetischen Werth haben. Er weiß so gut die Saiten der Lust und des Scherzes, als die der Trauer und Wehmuth anzuschlagen. Man rufe sich die Couplets im „Verschwender", im „Bauer als Millionär" und im „Alpenkönig" ins Gedächtniß zurück, um in das Gesagte einzustimmen. Seine Stücke hatten in Wien wie in ganz Deutschland einen namenlosen Erfolg und drangen in das Volk ein. Warum werden seine Stücke, die jetzt auf den meisten Theatern ruhen, nicht statt so mancher neuern, so gemeinen als geistlosen Posse gegeben! Raimund trug Tag und Nacht die Stoffe zu seinen Dichtungen in sich und brütete sie aus. In München wohnte und schlief er in einem Zimmer über meinem Schlafzimmer. Halbe Nächte durch hörte ich ihn auf- und abgehen, und öfters laut peroriren. So rieb er sich in der That als Dichter und Schauspieler auf, spann sich dem Tode näher und ließ nicht ab, bis er in seinen Sarg sich eingeschlossen, wie Goethe so schön sagt: „Er starb, von der schwärzesten Hypochondrie verfolgt, eines frühzeitigen Todes."

Die Aehren- und zugleich Ehrenlese auf dem Gebiet der fremden Künstler des Schauspiels fällt nicht minder ergiebig aus. Es gastirten in München Rettich und Frau, Anschütz nebst Tochter (gegenwärtige Koberwein), Fichtner und Frau, Ludwig Löwe und Laroche, sämmtlich vom wiener Burgtheater; Pauli von Dresden, Döring und Seydelmann, beide damals von Stuttgart, und Emil Devrient nebst Doris Devrient, geborene Böhler. Emil Devrient zieht sich wie ein goldner Faden durch das Gewebe aller meiner Theaterleitungen.

Seydelmann gab im Jahre 1835 einen Cyklus von Gastrollen, der in folgenden bestand: Shylok, Carlos in „Clavigo", Maitre Pierre in Auffenberg's „Ludwig XI. in Peronne", Scheva im „Juden", Franz Moor, Mephistopheles, der gutherzige Polterer,

Vatel in „Ahnenstolz in der Küche“, Commissionsrath Frosch im „Verschwiegenen wider Willen“. Dieser Cyklus bot ihm die Gelegenheit, in den verschiedensten Richtungen und Färbungen die ganze gewaltige Macht seiner Kunst zu entwickeln, welche später Berlin in einen wahren Kunstrausch versetzte, seine dasige Anstellung bewirkte und welche Rötscher mit so viel Tiefe als Wärme kritisch auseinandersetzte. Für ihn wurde „Faust“ in einer neuen Bearbeitung, die jetzt auf den meisten Bühnen eingeführt, in München einstudirt, um seinen bis jetzt noch nicht übertroffenen Mephisto zu sehen.

Vergleicht man diesen Künstler mit Eßlair, der damals noch in München thätig war, so muß man in Ersterm in gewissen Beziehungen den entschiedensten Gegensatz von Letzterm erkennen. Wenn für Eßlair die Natur weit mehr als die Kunst, so hatte bei Seydelmann die Kunst weit mehr als die Natur gethan. Was ein reicher fruchtbarer Boden, so zu sagen von selbst, wie es im Süden der Fall, dem Eßlair in vollen Garben gab, das mußten Seydelmann's Studien und Anstrengungen erst mühsam dem steinigen Boden abgewinnen. So gelangten beide Künstler auf verschiedenem Wege zum Ziele der Kunst. Bei diesem Gastspiel sah ich Seydelmann so wie zum ersten male auch zum letzten male in der vollen Kraft seiner Kunstleistungen, die, als ich nach Berlin kam, leider schon gebrochen war.

Ich schließe diese Gastspielschau, um keine Branche, auch nicht die choreographische, zu vergessen, damit, daß die ersten Künstler in derselben: Perrot, die Grisi, noch in voller Jugendblüte, die St.-Romain, H. Elßler und Polin zur Lust des Publicums ihre so graciöse als technisch-vollendete Kunstfertigkeit entfalteten. Von Perrot wurden seine beiden in Wien mit Furore aufgenommenen Ballets: „Die Nymphe“ und „Der Schmetterling“ und das „Stelldichein“ in Scene gesetzt.

Bei Gelegenheit dieser Balletvorstellungen trage ich noch zu der Uebersicht des münchener Künstlerpersonals nach, daß der durch die Composition seiner Ballets in Wien mit Einschluß der Kinder-

ballets daselbst, aus dem Viele der vorzüglichsten Tänzer und Tänzerinnen hervorgegangen sind, sowie gleichfalls durch seine in Mailand componirten Ballets rühmlichst bekannte Balletmeister Horschelt unter mir von München eine Wiederanstellung zum Gewinne dieser Branche erhielt.

Nachdem ich meine artistische und finanzielle Thätigkeit in München einer Beleuchtung unterworfen, komme ich zur Besprechung meines Abgangs von München. Es hatte sich schon im Jahre 1836 das Gerücht verbreitet, daß ich nach Leipzig gehen würde, um das Stadttheater wieder zu unternehmen; das Gerücht wurde durch folgenden Vorgang veranlaßt. Eine große Anzahl der ausgezeichnetsten Bürger Leipzigs hatten dem Magistrat dieser Stadt eine Adresse überreicht, worin sie den Wunsch aussprachen (wie die Adresse wörtlich besagte) „derselbe möge Schritte thun, um Herrn von Küstner wieder für die Leitung des leipziger Stadttheaters zu gewinnen, dem er elf Jahre hindurch mit so großem Erfolge vorgestanden. Die Erinnerung an die Zeit seines Wirkens unter uns bleibt gewiß jedem Freunde der Kunst ein dankbares Andenken; er hat dadurch unserer Stadt im In- und Auslande einen ehrenvollen Namen erworben, was seine Berufungen an die Höfe von Darmstadt und München hinreichend beurkunden." Diese Adresse, und was darauf folgte, führte jedoch nicht zur Realisirung des besagten Wunsches. Sie mußte mir jedoch vom höchsten Werthe sein, weil diese, acht Jahre nach meinem Abgange ausgesprochene, öffentliche Anerkennung von Seiten meiner frühern Mitbürger das sprechendste, unparteilichste, ehrendste Zeugniß für meine leipziger Theaterleitung ausspricht. Ich kann hierbei nicht unterlassen, zu erwähnen, daß mir bei allen meinen Theaterleitungen ohne Ausnahme nach Aufgabe derselben die größte Anerkennung ihrer Vorzüge zu Theil wurde und vielfach öffentlich das Bedauern über diese Aufgabe in den ehrenwerthesten Organen der öffentlichen Meinung ausgesprochen wurde. Ich kann dies wahrhaft zu den schönsten Trophäen zählen, die ich in den theatralischen Kämpfen errungen. Die Folgezeit ist die beste Richterin und Ermittlerin der

Wahrheit, während die Gegenwart von Parteien, Intriguen und Interessen beherrscht wird.

Kam vorstehendes Project der Wiederaufnahme der leipziger Theaterunternehmung nicht zu Stande, so führte ein Antrag zur Uebernahme der Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin zu einem entgegengesetzten Resultat. Er kam mir von Seiten des Ministers des königlichen Hauses, des Fürsten von Wittgenstein, zu und war für mich so vortheilhaft als ehrenvoll, wie ich im nächsten Abschnitte näher auseinandersetzen werde. Schon im Jahre 1837 kam diese Angelegenheit zur Sprache. Im September 1841 kam der Fürst von Wittgenstein von Gastein nach München, wo eine Vereinigung über alle Punkte meiner künftigen Stellung zu Stande kam. Wenn schon durch dieselbe Gehalt und Pension mehr als verdoppelt, sonach Gegenwart und Zukunft im Werthe stiegen, so war es dies doch nicht allein, was mich bewog, München zu verlassen, das mir durch einen neunjährigen Aufenthalt lieb geworden war. Meine persönlichen und geselligen Verhältnisse waren von besonderer Annehmlichkeit, sowie denn überhaupt im Süden mehr Gemüth als Reflexion, mehr Herzlichkeit und Harmlosigkeit als egoistisches Interesse im Vergleich zum Norden obwaltet; deshalb knüpfen und schließen sich freundliche Verhältnisse leichter im Süden.

Was meinen Entschluß, die berliner Generalintendantur anzunehmen, zur Reife brachte, war vielmehr Folgendes. Mit jeder meiner Theaterleitungen, der darmstädter, der münchener, hatte sich der Wirkungskreis des Vorstandes einer Kunstanstalt erweitert, hatten sich die materiellen Mittel, die demselben zu Gebote standen, vermehrt. Es mußte daher für mich, der ich aus Neigung und innerm Triebe dieser Kunstthätigkeit mich gewidmet, von anziehendem Reize sein, einen höhern Standpunkt zu erreichen, um das Höhere zu leisten und ins Leben zu rufen. Allerdings war damals das königliche Theater in Berlin im Besitz der größten Mittel, des größten Zuschusses, im Vergleich mit andern deutschen Hoftheatern, wenn freilich auch die Aufgabe, welche dieser Bühne ge-

stellt und die Anfoderungen an sie größer sind als bei andern deutschen Hoftheatern, und dadurch wieder die Größe der Mittel verliert. Dazu kam noch, daß, nachdem Spontini bereits außer Function getreten, ich in Berlin eine Stellung in Aussicht hatte, welche Einheit und ausreichende Gewalt in der höchsten Leitung, eine freie Bewegung und ungehemmte Thätigkeit gewährte. Eine solche Stellung ist allein im Stande das Theaterregiment mit künstlerischem und finanziellem Erfolg zu führen; selten wird sie bei Hoftheatern in ausreichendem Maße gewährt.

Als vorstehende Gründe mich bestimmt hatten, München zu verlassen, kam ich mit schuldiger Verehrung und Dankbarkeit für Alles, was mir zu Theil geworden, um meine Entlassung ein; sie wurde mir, wenn auch nicht sofort, doch in Gnaden gewährt. Ich fühle mich gedrungen, der allerhöchsten Gnade, die sich selbst bei und nach dieser Entlassung aussprach, mit dankerfülltem Herzen zu gedenken. Die Ordre mit der Entlassung vom 30. Januar 1842 enthielt folgende Worte: „Bei Bewilligung Ihres Entlassungsgesuchs finde ich mich Allerhöchst bewogen, Ihnen meine volle Zufriedenheit, sowol in ökonomischer als artistischer Beziehung, mit Ihrer neunjährigen Geschäftsleitung zu erkennen zu geben, der Ich Ihnen mit königlicher Huld und Gnade zugethan bin." Als noch in demselben Jahre die Vermählung des Kronprinzen von Baiern mit der Prinzessin Marie von Preußen zu Stande kam und ich dazu von Berlin aus meine Glückwünsche Sr. Majestät, dem Könige Ludwig darbrachte, erhielt ich in einem allerhöchsten Schreiben folgende mich höchst beglückende Versicherung: „Auch benutze ich gern diese Veranlassung, Ihnen wiederholt schriftlich meine Zufriedenheit mit der meisterhaften Leitung des hiesigen Hof- und Nationaltheaters zu erkennen zu geben, welche Ihre Verwaltung dieser Anstalt ausgezeichnet hat."

Diese gnädigsten Aeußerungen wiederholten die vielfachen Versicherungen allerhöchster Zufriedenheit, welche mir zum besondern Glück gereichen. Einiger dieser von dem Dichter-Könige gegebenen Resolutionen kann ich nicht umhin zu gedenken. Aus Athen unter

dem 4. Februar 1836 erhielt ich folgende allerhöchste Aeußerung: „Ueber das Meer herüber aus der Stadt, in der vor Jahrtausenden das Theater am meisten blühte, drücke ich wiederholt die Zufriedenheit mit der Leitung der münchener Bühne aus. Mit Bedauern vernehme ich Küstner's Krankheit; kein Wunder, wenn der Hoftheaterintendant das Gallenfieber bekommt."

Von Rom aus, der Beherrscherin der alten und neuen Welt, wurde mir unterm 8. Mai 1839 die Versicherung: „noch keinen so guten Intendanten wie Herrn von Küstner gehabt zu haben".

Endlich brachte mir im Winter 1836—37 die unglückliche Zeit der Cholera, die in München höchst verderblich grassirte, folgende Resolution: „In der dem Theater so feindseligen Zeit bewährt sich recht meines Intendanten Tüchtigkeit; es war eine schwere, trefflich gelöste Aufgabe, in dem von der Cholera heimgesuchten Jahre ohne Ausfall auszukommen."

Ich hatte nämlich für die Cholerazeit, die ein halbes Jahr München heimsuchte, folgendes Administrationssystem angenommen. War sonst mein Grundsatz: „Viel ausgeben und viel einnehmen", so stellte ich während der Cholera, wo die Einnahme tief herunter sank, den entgegengesetzten auf: „die Ausgabe, namentlich in allen Branchen der Regie, möglichst zu beschränken". So gelang es mir, selbst in dem Cholerajahr ohne Ausfall auszukommen.

Die allerhöchste Zufriedenheit bethätigte sich mir endlich in der Ertheilung des Ritterkreuzes vom Verdienstorden des heiligen Michael, das sich später durch die Gnade des Königs Max in das Comthurkreuz desselben Ordens verwandelte.

Wie von allerhöchster Seite, so hatte ich mich auch von bewährten Männern, von Dichtern, Kennern und Freunden der Wissenschaft und Kunst in München, als: Eduard von Schenk, Thiersch, von Schelling, den Gebrüdern Markgraf, von Maltitz, von Andlaw Weichselbaumer, Derenberger, von Plötz, Ernst Förster, H. Stieglitz und A. Büssel, Dr. Birch, Charlotte Birch-Pfeiffer, Lewald u. A. der vielfachsten Beweise von Anerkennung und Theilnahme zu erfreuen. Ich habe schon im ersten Abschnitte

gesagt, wie es einem Theatervorstand, dessen Werk so vergänglich ist wie das der dramatischen Künstler, gestattet sein muß, sich auf die Zeugnisse von gewichtigen Zeitgenossen zu berufen.

Wie dem obenbenannten Schenk und der Charlotte Birch-Pfeiffer, so verdankt auch die münchener Bühne dem Dichter Plötz manche werthvolle dramatische Gaben. Sein „Verwunschener Prinz" gehört in Bezug auf Intrigue, Charaktere und Dialog zu den bessern Lustspielen der Neuzeit.

Hatte ich von der Journalistik, besonders im Anfange meiner Intendanz, mannichfache feindliche Angriffe zu erleiden, wie ich früher erwähnt, so hatte ich mich doch auch in den ersten und geachtetsten Organen der öffentlichen Meinung, der ehrendsten Anerkennung zu erfreuen. Ein Artikel von so achtbarer als unparteiischer Feder, vom Professor Dr. Rudolf Markgraf, enthielt im „Berliner Gesellschafter" Folgendes über meinen Abgang in München:

„Wie bekannt, verläßt Herr von Küstner München, um im Mai die Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin anzutreten. Hat sich je die öffentliche Stimme über Etwas übereinstimmend ausgesprochen, so ist es bei dem Abgange dieses Mannes der Fall. Allgemein erkennt man die Vorzüge seiner Leitung sowol in artistischer als finanzieller Hinsicht an, und diese treten um so glänzender hervor, je weniger man die Schwierigkeiten und Hindernisse, mit denen er zu kämpfen hatte, nicht aus den Augen verliert. Die günstigen finanziellen Resultate, zugleich die zur Bewirkung derselben in allen Theilen der Administration eingeführte Wirthschaftlichkeit und Ordnung veranlaßte in der ersten Zeit der Leitung des Herrn von Küstner die Befürchtung, daß es lediglich auf Beschränkungen und Ersparungen in der Ausgabe abgesehen sei. Dies ist jedoch durch seine neunjährige Führung auf das evidenteste widerlegt worden. Handhabte er allerdings den einen Theil der Theateradministration, ich meine die Ermäßigung der Ausgaben, so trat dieselbe doch nur ein, wo Recht und Billigkeit sie gestatteten, und Ordnung und Wirthschaftlichkeit sie verlangten,

ja um so nöthiger und nützlicher machten, als dadurch die Mittel zur Vervollkommnung der Kunstanstalt erlangt und vermehrt wurden. Herr von Küstner handhabte jedoch gleichfalls einen andern, ebenso wichtigen Theil der Theateradministration, nämlich die Erhöhung der Kasseeinnahme. Wie dies von seiner Direction in Leipzig und Darmstadt bekannt ist, so gelang es ihm auch hier durch Thätigkeit der Anstalt, diese Einnahme zu erhöhen. Diese Ersparungen in der Ausgabe und Mehrbeträge der Einnahme verwendete er lediglich zur Verbesserung der Kunstanstalt, wie unter Anderm zur Vervollständigung der Rollenfächer, von denen beim Beginne seiner Leitung sieben, und zwar Hauptfächer, abgingen, und überhaupt zur Erhöhung des Besoldungsetats, der, wie bekannt, bedeutend unter ihm, gegen die Zeit, als er sein Amt antrat, gestiegen ist; ferner zur Vermehrung der Ausgaben für Manuscripte und Partituren an Dichter und Componisten, und endlich für eine, eines königlichen Theaters würdige, reiche Ausstattung an Decorationen, Costümen u. s. w. Dies beweist thatsächlich, daß er zwar seine vierundzwanzigjährigen Erfahrungen für Aufstellung einer strengen Ordnung und Vermeidung aller überflüssigen Ausgaben benutzte, aber dies nur als Hülfe zum Zwecke betrachtete, nämlich die Kunstanstalt zu heben, was ihm denn auch, so weit es die gegebenen Mittel nur immer erlaubten, hier unwiderstreitbar gelungen ist; denn nur auf dem festen Grunde einer guten Administration kann sich das Kunstgebäude erheben, sowie es, ohne dieselbe, früher oder später zusammenstürzt. Diese seine höhern artistischen Zwecke werden bestätigt nicht allein durch seine erste Führung des leipziger Theaters für seine Rechnung, wobei er, wie Jeder weiß, nur pecuniäre Opfer brachte, sondern auch durch die vielfältig der Oeffentlichkeit übergebenen jährlichen wie allgemeinen Uebersichten der artistischen und finanziellen Resultate seiner Directionen in Leipzig, Darmstadt und München. Namentlich weisen die Repertoirübersichten ein sowol durch Novitäten ausgezeichnetes, als aus ältern gediegenen Werken zusammengesetztes, sogenanntes stehendes Repertoir nach. Wir verlieren daher Herrn

von Küstner sehr ungern. Uebrigens sind die im Vorstehenden ausgesprochenen Angaben, die sich leicht noch näher begründen ließen, nicht als eine persönliche, individuelle Meinung zu betrachten; sie gründen sich vielmehr auf notorische und auch schon anderweitig veröffentlichte Thatsachen, die ich hier noch einmal hervorzuheben mich um so mehr gedrungen fühle, als sich nur dadurch aus der Luft gegriffene Vorurtheile, wozu die Menschen so leicht geneigt, bestimmt widerlegen lassen. Bis jetzt hat der König noch Niemand gefunden, den er mit Vertrauen an Herrn von Küstner's Stelle berufen könnte; und es wird auch in der That ein nicht unbedeutendes Geschick dazu gehören, um das Institut nur auf dem Punkte zu erhalten, auf welchem es gegenwärtig steht, während es unter der fernern Leitung des Herrn von Küstner in der Entwickelung weiter vorwärts geschritten wäre."

Ich darf es zu meinem Stolze sagen, das Bedauern über meinen Abgang sprach sich ungetheilt in vielen Blättern so wie in dem vorstehenden Artikel aus, und erscheint um so aufrichtiger, als es bei und nach meinem Abgange ausgesprochen wurde.

Wie in Leipzig, so sprach sich auch in München bei meinem Scheiden das Bedauern und die Theilnahme von Seiten der Mitglieder des königlichen Theaters aus. Sie gaben mir ein Abschiedsmahl, das auch der Minister Graf Seinsheim, ein Freund des Königs Ludwig wie der Kunst, und Träger allgemeiner Verehrung, mit seiner Gegenwart erfreute, und bei welchem Toaste, Kränze und Gedichte mir meinem Herzen theuere Versicherungen von Achtung und Anhänglichkeit brachten. Sie mußten mich um so mehr ehren und freuen, als sie nicht überall sich in gleichem Falle mir kundgaben, obwol ich überall den Mitgliedern gegenüber derselbe war und obwol unter denselben sich überall nur Wenige befinden dürften, die mir nicht Mannichfaches und Wesentliches zu verdanken hätten, worin ein empfängliches Gemüth immer Grund zur Erkenntlichkeit findet, so gerecht und billig auch die Ansprüche an die erhaltenen Vortheile gewesen sein mögen.

Ich hatte mir die Erlaubniß erbeten, bevor ich meine Stelle

in Berlin anträte, eine Reise nach Italien zu machen. Neun Jahre war ich, obwol in der Nähe der Pässe, die nach Italien führen, noch nicht dahin gelangt. Ich wollte daher München nicht verlassen und mich nach dem Norden wenden, ohne dies für den Natur- und Kunstfreund so anziehende Land gesehen zu haben. Bei dem ununterbrochenen Geschäftsgange einer Theaterleitung, dem steten Wechsel der Umstände, der in einem Augenblick mit Bedacht entworfene Pläne wieder vernichtet, bei dem steten Kampfe mit zufälligen und absichtlich herbeigeführten Hindernissen und Unannehmlichkeiten, durch welche man an Gemüthsruhe und Gesundheit einbüßt, war es mir in jedem Jahre Bedürfniß gewesen, eine Reise in eine schöne Gegend zu machen. „Nur die Natur ist wahr!“ sagt Schiller; diese Wahrheit, vereint mit Schönheit und Größe, entschädigte mich für so viele Täuschungen und hob mich wieder auf einen höhern Standpunkt, von welchem man mit Ruhe herabblickt. Von München aus hatte ich in verschiedenen Reisen die Schweiz, das bairische Hochland, Salzburg, das östreichische Salzkammergut, Tirol, den Rhein und Paris besucht. Es blieb mir noch Italien übrig, nicht nur durch seine große, südliche Natur, seine Geschichte in Monumenten und Ruinen auf classischem Boden, sondern auch für den Theaterkundigen insbesondere durch seine theatralischen und musikalischen Zustände interessant und lehrreich. Gern verbreitete ich mich näher über diese Reise, was jedoch ein von dem theatralischen Theile dieser Schrift sehr abweichendes Gemälde liefern und mich zu sehr von dem Zwecke der letztern abbringen würde. Nachdem ich Anfang Februar 1842 München verlassen, ging ich über den Brenner in Tirol nach Verona — der Lagunenstadt, deren ursprünglicher Charakter einer Inselstadt damals noch nicht durch die nach dem Festlande führende Eisenbahn verwischt worden war —, nach Bologna, Florenz, Livorno und von da zu Meer nach Neapel. Hier sah ich in dem nahen Pompeji das tragische Theater, eins der wohlerhaltensten aller antiken Theater, wo man deutlich das Postscenium, das Scenium, das Proscenium, den Platz, wo der Vorhang aufstieg, die Orchestra, sowie die

ganze Cavea oder das Auditorium erkennt. Ich habe es mit der größten Aufmerksamkeit betrachtet und mir eine Zeichnung nebst Grundriß davon genommen. Ebenso kenne ich genau das Theater von Taormina, von einer griechischen Colonie in Sicilien gegründet, sowie die Abbildung der antiken Theater, die in dem Werk von F. Wieseler, „Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern" (Göttingen 1815), enthalten sind. Ich weiß, daß das Theater der Griechen von dem der Römer in Manchem abweicht; darin stimmen jedoch die römischen und griechischen überein, daß die Bühne eine geringe Tiefe hatte. Die letztere betrug ungefähr nur ein Drittheil der Breite. Dies gibt ihr eine eigenthümliche, von unserer Bühne ganz verschiedene Ansicht; ebenso stimmt die römische und griechische Bühne darin überein, daß der Hintergrund drei Thüren nach dem Postscenium hatte, wo sich die Schauspieler während des Stücks aufhielten. An den beiden sehr kurzen Seiten war auch rechts und links ein Ausgang, deren einer, wie man annehmen will, als nach der Stadt, der andere nach außen führend (im Drama nämlich) gedacht wird. Vorn, wo bei unserm Theater die Rampe oder die Lampen befindlich, ist im Boden die Oeffnung, aus welcher der Vorhang in die Höhe stieg; nach der Orchestra zu geht von der andern Scene rechts und links eine schmale, etwa zwei Fuß breite Treppe mit nur drei Stufen, sodaß die Orchestra nur um zwei Fuß tiefer als die Scene ist. Die Orchestra nimmt nicht die ganze Breite der Bühne ein, und gibt, den Altar in der Mitte, höchstens für 15 Personen Raum, aus welcher Anzahl der später beschränkte Chor in der Regel bestand. Dicht an der Orchestra im Halbrund fing der Platz für die Zuschauer an, sodaß die in der ersten Reihe ganz in der Nähe der Orchestra, ja man kann sagen, in der Orchestra saßen. Von der Bühne führten durch die erwähnten zwei Seitenausgänge zwei Zugänge zur Orchestra. So war im Allgemeinen mit unwesentlichen Abänderungen die Form des antiken Theaters. Ich muß gestehen, daß, je mehr ich dasselbe in der Wirklichkeit und in den Abbildungen betrachtete, ich das für die

griechische Tragödie in Berlin eingerichtete Theater, das ich bereits vorfand, als ich nach Berlin kam, nicht ganz entsprechend fand. Die Bühne daselbst hat weniger Breite und mehr Tiefe als das antike, was ihr die obengedachte Eigenthümlichkeit des antiken Theaters benimmt und dem unsrigen näher bringt. Noch weniger kann ich mich aber damit einverstanden erklären, daß in „Oedip" und „Medea", vor Allem aber in „Antigone" die Personen der Tragödie über eine in der Mitte der Scene angebrachte Treppe, die acht Stufen hatte, in die Orchestra stiegen und auch da, wie auf der Scene, agirten; ja die Leiche des Hämon wurde von Sklaven die hohe Treppe heraufgetragen und die Antigone lag auf den Stufen des Altars der Orchestra. So spielte also die Handlung auch mit in der Orchestra, wogegen — als abweichend, ja als entgegen dem scenischen Gebrauche der Alten — sich die berühmten Alterthumskenner Thiersch und Tölken, übereinstimmend mit mir, erklären. Der Chor war der Vermittler zwischen der auf der Bühne dargestellten Tragödie und dem Publicum; für ihn war die Orchestra, wie er denn überhaupt, den Altar in seiner Mitte, ein Ueberrest des Cultus war, von dem die antike Tragödie ausging. Die Handlung des Dramas kann sonach nicht in der Orchestra spielen, die Antigone nicht an dem Altare liegen, der dem Cultus und nicht der Scene angehört. Ist dies der Idee der antiken Tragödie, des antiken Theaters entgegen, so macht sich auch nicht gut, nicht schön, daß die handelnden Personen die hohe Treppe herauf- und herabsteigen, ja als Leiche darauf getragen werden, sowie, daß sie ganz dicht bei den Zuschauern agiren. Wollte man anführen, daß die im antiken Theater befindlichen zwei Treppen von der Scene in die Orchestra darauf hindeuten, daß die handelnden Personen in die Orchestra hinabsteigen, so findet dies seine Widerlegung darin, daß diese Treppen für den Chor bestimmt waren, welcher ganz oder theilweise in mancher Tragödie wirklich Theil an der Handlung nahm und demnach von der Orchestra auf die Bühne während des Spiels stieg; auch konnte es sein, daß der Chor, nachdem der Vorhang in die Höhe gegangen,

von der Scene in die Orchestra und auf den zwei Treppen herabging, und so wieder am Schlusse des Stücks, ehe der Vorhang in die Höhe ging, über diese Treppe abging, wenn anders nicht der Chor durch die oben erwähnten zwei Zugänge von der Bühne zur Orchestra den Zu- und Abgang nahm. Eine der vorentwickelten Ansicht entsprechende Einrichtung der Bühne bei Aufführung der „Antigone" und des „Oedip" ist auch in München getroffen worden. Bei Ansicht und Erwähnung des Theaters in Pompeji glaubte ich mir diese theatralische Auseinandersetzung in diesem theatralischen Werke erlauben zu können.

Zu Anfang März in Neapel angelangt, begrüßte mich der erste Frühling mit buntfarbigen Blüten, dunkelblauem Himmel und Meer, und weicher, sich einschmeichelnder Luft. Da ich schon im März wieder Neapel verließ und nun fortdauernd dem Norden zu über Rom, Florenz, Bologna, Mailand, Como, über den Splügen, durch Graubündten über Bregenz, München, Leipzig nach Berlin den Weg nahm, wo ich am Pfingstabend eintraf, so reiste ich fortdauernd vom Frühlinge begleitet, der überall, wo ich hinkam, erst angebrochen, unter einem immerwährenden weißen Blütendache von Neapel bis Berlin, bis zu den Pforten der Tempel Thalia's, wo, abweichend vom Lauf und Wechsel der Natur, ein ewiger Frühling herrschen könnte und sollte, wenn nicht unter der Hand der Menschen oft die Blüten der Kunst fielen.

Vierter Abschnitt.

Die königlichen Schauspiele zu Berlin.

Ich sagte im vorigen Abschnitt, daß ich mit Freuden den angebotenen größern Wirkungskreis in Berlin angenommen. Er ist im Besitze größerer Mittel und gestattet sonach auch größere Kunstzwecke zu verfolgen. Ich verbarg mir jedoch dabei keineswegs die großen Schwierigkeiten, die vielfachen Unannehmlichkeiten, den Kampf mit Oppositionen aller Art, welche mich in Berlin erwarteten. In der nachstehenden Uebersicht meiner berliner Leitung werden diese besagten Schwierigkeiten sich klar in ihrem ganzen Umfange herausstellen. Wenn ich keineswegs verkenne, wie mir durch das Erringen günstiger Erfolge für die Anstalt, Freude und Anerkennung von höchster und anderer Seite zu Theil ward, so muß ich doch auch bekennen, daß obige Erwartungen und Befürchtungen noch übertroffen wurden. Meine neunjährige Leitung war in dieser Hinsicht eine Kette von Unannehmlichkeiten, zu denen sich die größten Unglücksfälle gesellten, die ein Theater treffen können: das sind Brand, Kriegszustände, Cholera und Revolution, letztere, wie Schiller sagt, das Schrecklichste der Schrecken. Machte ich mir sonach keine Illusionen über Das, was mich erwartete, so konnte ich es doch nicht über mich gewinnen, nach mehren mit Glück zurückgelegten Theaterleitungen vor der des berliner Theaters zurückzuschrecken. Ich konnte dies noch weniger, als ich schon in München, nachdem meine Stellung in Berlin verlautbar geworden, mehre

anonyme Zuschriften erhielt, die mir mit der feindseligsten Opposition drohten, wenn ich den Muth hätte, nach Berlin zu kommen. Die Schwierigkeit der berliner Leitung konnte mir übrigens nicht unbekannt sein, Iffland und Andere hatten sich vielfach darüber geäußert. Letztbesagter nannte den berliner Boden den heißesten von allen für einen Theaterdirector. Aus seinen Schriften und denen über ihn ergibt sich, wie viele persönliche Feinde er hatte und wie diese keine Gelegenheit unbenutzt ließen, Verdrießlichkeiten jeder Art über ihn zu häufen; nicht selten, wenn er im Begriff war, aufzutreten, erhielt er bald anonyme, bald mit Unterschriften versehene Briefe, voll von Vorwürfen*), Anträgen und Beurtheilungen, die keinen andern Zweck hatten, als ihm wehe zu thun und sein Spiel zu verderben. Sein Arzt, Dr. Formey, legt in diese Kränkungen, in seine unablässigen Anstrengungen und in die Widerwärtigkeiten während der Occupation Berlins den Keim seines Todes. Ebenso äußerte mir Graf Brühl selbst, nachdem er abgetreten war, wie durch die Leiden seiner Generalintendantur, zu denen sich die ewigen Kämpfe mit Spontini gesellten, seine Gesundheit zerrüttet worden sei. Der Fürst Pückler-Muskau, ein sehr werther alter Universitätsbekannter, gab mir, als er meine Anstellung in Berlin vernommen, die scherzhafte Lehre, wenn ich mich in Berlin behaupten wolle, mich ja nicht verblüffen zu lassen.

Nach Allem kann es nicht befremden, daß ich gleich den Benannten bittere Erfahrungen machte, um so mehr, als ich, ein Fremder, zu diesem Posten berufen wurde, ohne daß derselbe durch

---

*) Ich gedenke hier zur Kurzweil des Lesers eines Vorwurfs, der dem Iffland, nach seiner eigenen Aeußerung, gemacht wurde. Geschah es wol nicht in feindlicher Absicht, schien Iffland doch sehr unangenehm dadurch berührt zu werden. Der Minister, Graf Schulenburg (derselbe, der im Jahre 1806 nach der verlorenen Schlacht von Jena die vielbesprochene Bekanntmachung erließ, mit den Worten: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", und der bald darauf in westfälische Dienste trat) machte Iffland den Vorwurf, daß so wenige hübsche Mädchen und Frauen beim Theater angestellt wären, und veranlaßte ihn, diesem Mangel abzuhelfen. Iffland erwiderte: „Es fragt sich dann nur, Excellenz, was aus dem Theater für ein Haus wird."

Abgang oder Tod eigentlich vacant geworden war. Aehnliche Umstände führten, wie ich zu Anfang des dritten Abschnitts gesagt, schon in München ähnliche Unannehmlichkeiten und Schwierigkeiten herbei; ich muß jedoch hinzufügen, daß sie im Verlauf der Zeit sich verminderten oder aufhörten, während sie ununterbrochen in Berlin während neun Jahren bis zu meinem Abgange fortdauerten. Meine Anstellung in Berlin war durch den Minister des königlichen Hauses, den Fürsten von Wittgenstein, und zwar durch ihn allein ohne fremde Zuziehung, schriftlich und mündlich in München und Leipzig, wo wir uns trafen, betrieben und, versteht sich, mit allerhöchster Genehmigung zu Stande gebracht worden. Als ich im December 1841 um meine Entlassung in München einkam, war meine Anstellung in Berlin noch ein Geheimniß, sodaß ich den Fürsten dringend bat, sie zu verlautbaren, ehe die Nachricht derselben von München nach Berlin käme. In dieser Weise unerwartet und schon völlig entschieden ans Licht getreten, mußte meine Anstellung allerdings allgemein überraschen, sowie Manchen, der sich dem Fremden nachgesetzt sah, sehr unangenehm berühren und ihn zu meinem Gegner machen. Die Versuche, mich aus meinem Posten zu verdrängen, wollten mehre in öffentlichen Blättern verlautbarte Stimmen einer aristokratischen Opposition gegen den, wie sie sagten, Emporkömmling aus bürgerlichem Stamme beimessen, was insofern Glauben gewinnt, als die Generalintendantur vor mir eine Hofcharge gewesen und sich in den Händen eines preußischen Cavaliers befunden hatte. Dann wäre es allerdings kein Wunder gewesen, wenn man mich um diese Stelle beneidet und eine Reaction versucht hätte! Ich werde hierbei an eine Aeußerung erinnert, die mir der König Ludwig von Baiern machte, als ich über Intriguen klagte; er sagte: „Sie vergessen, daß Sie an einem Hofe sind.“

Auch wollte man die Opposition gegen meine Leitung als von Mitgliedern des Theaterpersonals ausgegangen betrachten. Ich sei, sagte man, als ein strenger Freund der Ordnung und des Gesetzes bekannt und berufen, um durch Ersparungen den Etatsüberschreitungen ein Ende zu machen, dies müßte sonach Manchem un-

willkommen sein und könne es nicht befremden, wenn Alles aufgeboten würde, dieser Fessel sich zu entledigen.

Aus welcher Quelle nun auch die besagte Opposition kam, soviel ist gewiß, daß sie mit einer nie ermüdenden und höchst consequenten Feindlichkeit bis ans Ende meiner Intendantur fortfuhr, gegen mich zu agiren.

Falsche nachtheilige Gerüchte wurden verbreitet über mich und meine Administration, über jede meiner Maßregeln, wenn sie noch so zweckmäßig und nützlich für die Kunstanstalt sich aussprach und bewährte, als zum Beispiel die eingeführte Controle, die Tantième, das Cartel u. s. w.; mein Gehalt wurde als doppelt so groß, wie er war, verschrien; in jedem Jahre wurden Nachrichten über höchst nachtheilige finanzielle Resultate, über meine Verabschiedung und die Ernennung meines Nachfolgers durch dazu gewonnene Zeitungscorrespondenten verbreitet, und das mit einer Bestimmtheit, die, mindestens gesagt, von der kühnsten Stirne zeugte; ja der Nachfolger wurde genannt, als z. B. Herr Graf Schaffgotsch, Herr Marquis von Lucchesini und Andere.

Ich selbst wurde manchmal dadurch getäuscht, obwol jedesmal, nach Ergründung der Sache, das Gerücht als ganz aus der Luft gegriffen sich herausstellte. Aeußerungen und Handlungen wurden rein erdichtet und mir beigemessen, ja diese Beschuldigungen bis in hohe Regionen verbreitet; es kam selbst zu feindlichen Rencontres, die aber, statt zu meinem Nachtheil, sich vielmehr zu meinem Vortheil wendeten. Ich würde sie mit Stillschweigen übergangen haben, wenn sie nicht leider schon in Blättern ausgebeutet worden wären. Auch Zusendungen aus dem schmuzigen Schlupfwinkel der Anonymität, Schmähartikel in Zeitungen und Broschüren wurden nicht verschmäht, um mir in der öffentlichen Meinung zu schaden. Manches, was sich selbst verdammte oder die Folgezeit als falsch erwies, ließ ich unbeachtet, Anderes war ich meiner Ehre, meiner Stellung schuldig, öffentlich zu widerlegen. Alles jedoch steuerte diesen Intriguen nicht; sie wucherten gleich giftigen Schwämmen fort, fügten zu den vielen Arbeiten, die mir oblagen, neue

hinzu und konnten nicht ohne nachtheiligen Einfluß auf meine Gesundheit bleiben.

Habe ich diese Widerwärtigkeiten im Allgemeinen berührt, so werde ich bei Auseinandersetzung mancher Vorfälle und Verhältnisse noch Einzelnes darüber später zu erwähnen veranlaßt werden.

Wie im dritten Abschnitt, München betreffend, so berühre ich auch hier meine amtliche Stellung und dienstlichen Verhältnisse, in denen ich als Generalintendant der königlichen Schauspiele stand.

Besagte Verhältnisse wurden bereits in München in einem von mir abgefaßten und übergebenen Promemoria auseinandergesetzt, welches acceptirt und genehmigt wurde. Dazu veranlaßte mich besonders folgender Umstand.

Wie allbekannt, hatte zwischen dem Grafen Brühl und Redern einerseits und dem Generalmusikdirector Spontini andererseits ein langer Streit über die Herrschaft in der Oper geherrscht. Gegen die überall hergebrachte Ordnung und Norm hatte sich Spontini dem obersten Chef, dem Generalintendanten, nie submittiren wollen; dadurch entstanden statt eines Chefs Zwei, die sich immerfort befehdeten: es wurde dadurch ein status in statu und eine Anarchie herbeigeführt, was Alles von den nachtheiligsten Folgen für die Kunstanstalt sein mußte. Die Eitelkeit und Vorliebe Spontini's für sein Talent und seine Werke hatten ein sehr einseitiges Opernrepertoir herbeigeführt, das die meisten neuerschienenen deutschen Opern, und namentlich die vorzüglichsten — denn diese waren ihm die gefährlichsten — verdrängte oder verzögerte; dies betraf vor allen Meyerbeer's und Spohr's Werke. So wie die königliche Anstalt hatte der Generalintendant durch diese Usurpation Spontini's gelitten, und Ersterer sich in seinen besten Intentionen und Plänen paralysirt gesehen. Graf Brühl hat mir darüber zu mehren malen die bittersten Klagen geführt. Während meiner Unterhandlung mit dem Fürsten von Wittgenstein war Spontini noch bei den königlichen Schauspielen angestellt und in Thätigkeit. Ich gestand daher offen, daß, so geneigt ich sei, dem an mich ergangenen ehrenvollen Rufe zu folgen, ich doch durch Spontini's

Verbleiben bei der Anstalt davon leicht wieder abgeschreckt werden könne. Jedenfalls müßte ich mir darüber eine Gewißheit erbitten, daß der bei den königlichen Schauspielen angestellte Generalmusikdirector, sei es Spontini oder ein Anderer, dem Generalintendanten subordinirt sei, wie dies ohne Ausnahme bei allen Theatern und den ersten talentvollsten Kapellmeistern, als Karl Maria von Weber, Lachner und Andern der Fall sei.

Zu diesem Behufe wurde folgende Stelle in das Promemoria aufgenommen:

„Dem Generalintendanten steht die Oberleitung der gesammten königlichen Schauspiele, inclusive der Kapelle zu, und ist ohne Ausnahme das gesammte Theaterwesen und Theater- und Orchesterpersonale untergeben. Das Gedeihen eines Theaters hängt hauptsächlich von der Direction und der Organisation und Besetzung derselben ab. Was die Organisation anlangt, so erheischt sie vor Allem Einheit. Einem Manne, dazu geeignet und tüchtig und selbständig, ist das Theaterregiment anzuvertrauen und Alles unterzuordnen. Dies Regiment erheischt Kraft, Consequenz, ununterbrochene Thätigkeit, fortdauernde Einsicht und Uebersicht aller Details, hinreichende Gewalt, um bei plötzlichen Hemmungen neue Verfügungen zu treffen, die erfoderliche Autorität dem Personale gegenüber, und endlich einen schnellen und einfachen Geschäftsgang; Dies Alles ist nur mit Einheit in der Direction vereinbar. Vielköpfige Comités, collegialisches Verfahren, nebeneinandergestellte Directoren bringen Aufenthalt, Parteien und Zwiespalt hervor; Spaltungen, die von der Direction ins Personal und ins Publicum übergehen; Hemmungen, die den raschen Gang aufhalten, weder Einheit noch Neuheit des Repertoirs, statt eines Zusammenwirkens öfters ein Entgegenwirken, durch welches Das, was ein Theil gethan, vom andern wieder aufgehoben wird. Diesen Grundsätzen gemäß ist der Generalmusikdirector gleich den Kapellmeistern dem Generalintendanten subordinirt und ist des Erstern Wirkungskreis ein durchaus consultativer, während dem Letztern in allen Angelegenheiten die Entscheidung zukommt.“

Durch vorstehende von beiden Theilen eingegangene Bestimmung war Alles geschehen, was Klugheit und Vorsicht zu meinem persönlichen Nutzen wie zu dem der königlichen Anstalt für nöthig ansah. Als ich nach Berlin im März 1842 kam, fand ich die Spontini'sche Angelegenheit dahin entschieden, daß Derselbe seine Entlassung erhalten hatte und Berlin verließ. Die angegebene Bestimmung fand sonach in Bezug auf Spontini keine Anwendung.

Im Juni desselben Jahres wurde Herr Meyerbeer als Generalmusikdirector mit einem aus dem Kronfideicommißfonds (also nicht aus der Theaterkasse) zu zahlenden Gehalte angestellt, um unter der Oberaufsicht des Grafen Redern, der, nachdem er vom Theater abgetreten, zum Generalmusikintendanten ernannt worden, die Hofconcerte zu leiten, das Einstudiren und Dirigiren seiner und anderer Compositionen zu übernehmen und sich darüber mit dem Generalintendanten der königlichen Schauspiele zu verständigen, auch Demselben in allen musikalischen Angelegenheiten mit Rath und That zur Seite zu stehen, insofern Letzterer dazu die Veranlassung geben sollte.

Durch diese Anstellung trat ein Dienstverhältniß des Generalmusikdirectors zu mir nicht ein; es war mir überlassen, ob ich ihn in musikalischen Angelegenheiten zu Rathe ziehen wolle oder nicht, und die Einstudirung seiner und anderer Opern war wie ein specieller Auftrag und Befehl zu betrachten, wie er auch in Bezug auf andere fremde Componisten eintreten konnte und eingetreten ist. Dies Einstudiren konnte mir übrigens aus hoher Achtung für des Generalmusikdirectors großes Talent und die Intentionen des Componisten, der am besten seine Werke kennt, nur schätzbar sein; schon in Leipzig und München waren Componisten, wie Spohr, Marschner, Chelard und Andere von mir eingeladen worden, ihre Werke zu dirigiren. Obiger Verfügung vom Juni 1842 folgte jedoch später in einer Ministerialverfügung vom 13. October 1843 eine andere, vermöge welcher der Meyerbeer'sche Gehalt auf die Theaterkasse angewiesen und festgesetzt wurde, daß der Generalmusikdirector Meyerbeer in ein gleiches Dienstverhältniß zur Generalintendantur

treten solle, wie früher Spontini. Zugleich wurde dem Generalmusikdirector eine völlig discretionäre Gewalt in Bezug auf die Besetzung seiner Opern, sei es durch Mitglieder oder Gäste, eingeräumt und bestimmt, daß in allen Opernangelegenheiten, als Besetzung anderer Opern, Engagements und Gastspiele von Sängern und Sängerinnen auf sein Gutachten vorzugsweise Rücksicht zu nehmen sei; endlich solle bei entstehender Differenz zwischen dem Generalintendanten und Generalmusikdirector der Generalintendant der Hofmusik, Graf Redern als Obmann zugezogen werden, der zur Entscheidung darüber zu berichten habe. Dabei wurde bemerkt, daß in dieser Anordnung keine Zurücksetzung meiner zu suchen, vielmehr die Zufriedenheit mit meiner Amtsführung wiederholt ausgesprochen werde.

So genugthuend mir diese letztere Aeußerung war, so wenig konnte ich mir verbergen, daß die angeführten Bestimmungen der Ministerialverfügung dem Promemoria, das meine dienstliche Stellung festsetzte, entgegen waren und der darin festgesetzten Amtsgewalt und Einheit der Leitung Eintrag thaten.

Eigen genug waren schon vor dem Erlasse der Ministerialverfügung in Zeitungen Artikel erschienen, welche von einer baldigen Beschränkung meiner in Opernangelegenheiten sprachen. So wenig solche Beachtung verdienten, so verwirklichten sich doch dieselben leider.

Es war schon so Manches vorausgegangen, was nicht direct meine Amtsgewalt betraf, aber doch von schädlicher Einwirkung auf dieselbe war.

Der frühere Generalintendant war zum Generalmusikintendanten ernannt und ihm die Leitung der Hofconcerte übertragen worden, zu deren Ausführung die Kräfte des Theaters in Anspruch genommen werden, was bei den verschiedenen Chefs der Hofmusik und des Theaters zu Collisionen und Störungen die Veranlassung gibt. Ebenso wurde dem Grafen Redern nach dem Brande des Opernhauses im August 1843, auf seinen Wunsch, wie mir der Fürst Wittgenstein sagte, die Leitung des Opernhausbaues nach den von

mir früher übergebenen Rissen und Plänen übertragen worden, welche Leitung früher, als zum Beispiel bei dem Bau des neuen Schauspielhauses, dem Generalintendanten Grafen Brühl zustand. Eine der Folgen war, daß gegen meine Ansichten die bei keinem Theater bestehende Oelgasbeleuchtung eingeführt wurde, vermöge welcher die für Beleuchtung jährlich etatirte Summe weit überschritten wurde. An deren Stelle ist jetzt die schöne und weit wohlfeilere Steinkohlengasbeleuchtung getreten.

Endlich war im Juni 1842 dem geheimen Hofrath Tieck die Leitung der Darstellung griechischer Shakspeare'scher Stücke übertragen worden. Ich nahm gern diese mir beigegebene Instanz an, aus hoher Achtung für Tieck's gründliche Kenntniß der Shakspeare'schen Werke, in welcher Hinsicht ich ihn schon in Leipzig zu öftern malen consultirt hatte. Eine unparteiische und gewichtige Stimme, die des Herrn Rellstab, spricht sich im „Morgenblatt" im Jahre 1843 über mein Benehmen in vorgedachten Angelegenheiten gegenüber dem Grafen Redern und dem Geh. Hofrath Tieck folgendermaßen aus:

„Man kann nicht anders sagen, als daß Herr von Küstner bei allen vorgedachten Ereignissen sich mit entgegenkommender Gefälligkeit benahm, wiewol sie mit manchen Aufopferungen aus seinem Ressort und mit Mühe, Arbeit und Verantwortlichkeit verknüpft waren, ohne daß dafür die sonst aus dergleichen billig und natürlich hervorgehende Entschädigung eingetreten wäre, die in dem Antheil an der Ehre und dem Ruhme des Erfolgs liegt."

Durch alle vorbesagte Ereignisse, die der Ministerialverfügung vom October 1843 vorausgingen, waren unvermeidlich die Dispositionen des Generalintendanten über die Mittel der Anstalt beschränkt, sowie Hemmungen und Collisionen veranlaßt worden; das Dienstverhältniß und das Promemoria wurden jedoch dadurch nicht so direct betroffen, als durch die angegebene Ministerialverfügung vom October 1843, welche unzweifelhaft den Generalmusikdirector mir coordinirte und eine Obmannschaft in der Person des Grafen Redern mir vorsetzte. Die Folgen davon waren, daß alle

im Promemoria angedeuteten Nachtheile eintraten. Indem ich auf letzteres verweise, bemerke ich nur so viel, daß zwei Chefs beim Theater vorhanden waren, deren sich keiner dem andern subordinirt betrachtete und deren jeder besonders berichtete und Anträge stellte, die sich nothwendig kreuzen und Hemmungen und Collisionen aller Art zum großen Nachtheil des Repertoirs und der Anstalt herbeiführen mußten; kurz, das Verhältniß war ganz dasselbe wie zu Zeiten Spontini's. Es war mir alles dies um so unangenehmer, als ich vor der Zeit meiner berliner Intendantur mit Herrn Meyerbeer in den freundlichsten Verhältnissen gestanden und für sein Genie und seine Werke die größte Verehrung bezeigt und bethätigt hatte. Die Opern „Robert der Teufel" und „Die Hugonotten" waren in München mit Benutzung der von ihm erbetenen Rathschläge und mit Eifer, Anstrengung und den glänzendsten Erfolgen gegeben worden. Es mußte mir daher das später eingetretene Verhältniß zu ihm um so unangenehmer sein. War ich mir und der Anstalt schuldig, gegen die ministerielle Verfügung vom Juni 1843 Vorstellungen zu machen, so verband ich damit zugleich Vorschläge, die sich zur Beseitigung der Uebelstände eigneten, ohne der Anstalt das Talent des Herrn Meyerbeer zu entziehen. Ich erbot mich, ihm die artistische Leitung der Oper ganz zu überlassen und selbst die undankbare und mühselige Administration, versteht sich ohne Verantwortlichkeit, für die Oper zu übernehmen; ich schlug eine Trennung der Oper und des Schauspiels vor, sodaß ich auf die Direction des Schauspiels beschränkt würde; ich schlug endlich vor, mich ganz der Generalintendantur zu entheben. Alle Vorschläge kamen jedoch nicht zur Ausführung. Herr Generalmusikdirector Meyerbeer wollte die artistische Leitung der Oper nicht übernehmen, und das Ministerium war gegen die Trennung der Oper vom Schauspiel. Endlich, Dank der Güte und Gerechtigkeit meines allergnädigsten Herrn, gingen alle besagten Wirren im Jahre 1845 zu Ende; Herr Meyerbeer trat einen nachgesuchten längern Urlaub an und ich kam wieder in alleinigen Besitz meiner vollen mir zugesagten Amtsgewalt. Dabei war nur zu bedauern, daß während einer beinahe

zweijährigen Zeit, mancher erlangten Vortheile ungeachtet, die königliche Anstalt nicht so vorgeschritten war, wie sie bei Einheit der Leitung und unbeschränkter Amtsgewalt hätte vorschreiten sollen.

Vorstehend erwähnte Wirren wurden übrigens noch anderweit benutzt, um mir neue Unannehmlichkeiten zu bereiten. So wurde bis in die höchsten Regionen verbreitet, daß ich die damals eingetroffene Sängerin, Fräulein Lind, unfreundlich empfangen und behandelt habe. Eine schriftliche Erklärung Derselben besagte hierauf wörtlich, daß Herr von Küstner sie vielmehr auf das freundlichste empfangen, sie sich überhaupt nur der freundlichsten Behandlung von seiner Seite zu beloben und nicht die geringste Ursache habe, sich über Denselben zu beklagen, sie daher sehr bedauern müsse, daß man solche ganz unrichtige Vorträge gemacht. Ebenso sollte ich eine Vorstellung zur Geburtstagsfeier Ihrer Majestät der Königin verhindert und auch einem Hofconcerte geschadet haben. So wie die Beschuldigung in Ansehung des Fräuleins Lind, wurden auch diese widerlegt und als Unwahrheiten und Erdichtungen erwiesen. Dies alles bestätigt die früher erwähnten Intriguen und Machinationen gegen mich.

Sämmtliche vorstehende Angaben sind durch öffentliche Blätter so bekannt geworden, daß ich kein Bedenken finden konnte, sie wahrheitsgetreu wiederzugeben in einer Uebersicht, die zur richtigen Beurtheilung meiner Leitung öffentlicher Kunstanstalten dienen soll.

Ich habe in Betreff der dienstlichen Stellung bereits im dritten Abschnitt die Vortheile entwickelt, welche für den schnellen Geschäftsgang, die Beseitigung von äußern Einmischungen und die aufrecht zu erhaltende Einheit daraus hervorgehen, daß der verantwortliche Intendant nicht unter einem Ministerium (dem übrigens die Aufsicht über das Theater, als einer Quelle vieler Unannehmlichkeiten, nie erwünscht ist), sondern unter dem Könige unmittelbar steht, wie solches beim münchener, dresdener und bei andern Theatern der Fall ist. Indem ich mich hierauf beziehe, führe ich mit Bedauern an, daß dies Verhältniß in Berlin nicht stattfindet, die

Berichte des Intendanten vielmehr durch das Ministerium des königlichen Hauses an die höchste Stelle gelangen. Nicht nur daß eine oft lange Verzögerung dadurch herbeigeführt wird, welche die theatralischen Angelegenheiten durchaus nicht gestatten, tritt auch der allerhöchste Wille, der doch allein entscheidet, dadurch nicht so unmittelbar und schnell ins Leben, und Verschiedenheit der Meinungen und Ansichten wirken oft verzögernd und behindernd. Und diese Verschiedenheit der Meinungen liegt schon in den verschiedenen Standpunkten, worauf das Ministerium und die Generalintendantur stehen. Jenes hat mehr und beinahe allein den finanziellen Zweck, die Generalintendantur soll den finanziellen wie den artistischen im Auge haben. So war jenes gegen die Tantième für die Dichter und Componisten, aber der allerhöchste Wille entschied für sie. Ferner war jenes gegen die Trennung der Oper vom Schauspiel, und zwar der Ansicht, daß diese Veränderung mehr Kosten herbeiführt, was noch sehr problematisch sein dürfte. Alle Controlen übrigens helfen nichts, was das früher bestandene und dem Theater beigegebene Curatorium bewiesen hat, wenn der Generalintendant nicht die ihm gestellte Aufgabe löst. Auch unter besagtem Curatorium bestand das königliche Theater ohne extraordinäre Zuschüsse nicht.

Ich beschließe diese Betrachtung meiner dienstlichen Stellung, und inwiefern — abgesehen, versteht sich, von dem allerhöchsten Willen, dem ein Hoftheaterintendant stets unterworfen ist und sein muß — meine Amtsgewalt eine freie, ungehemmte, selbständige war und inwiefern ich schnell und kräftig verfahren konnte, mit folgender Bemerkung über Iffland. Derselbe war nämlich nach Allem, was darüber vorhanden, in seiner Amtsgewalt freier und selbständiger, ja selbst die Oberrechnungskammer erkannte er nach seiner Instruction nur quoad calculum, nicht in Betreff seiner Geschäftsführung an.

Nachdem ich von den mannichfachen Feindseligkeiten und Schwierigkeiten gesprochen, mit denen ich fortdauernd einen schweren Kampf zu bestehen hatte, werde ich das königliche Theater zu Berlin in

Bezug auf seine Größe und seinen Umfang, im Vergleich zu Theatern ersten Ranges beleuchten.

Es ist unzweifelhaft die größte aller europäischen Theateranstalten. So viel das gesagt scheint, so wahr ist es und soll klar herausgestellt werden.

Die königlichen Schauspiele geben an drei Orten, Berlin, Potsdam und Charlottenburg, und in fünf Schauspielhäusern, dem Opernhause und Schauspielhause zu Berlin, dem Schauspielhause zu Potsdam, dem im neuen Palais bei Potsdam und endlich in dem zu Charlottenburg Vorstellungen. Bei welchem Theater findet ein Gleiches statt?

Die königlichen Schauspiele gaben große ernste Oper, komische Oper, recitirendes Schauspiel in seinen sämmtlichen Gattungen, Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel, Ballet, und zwar das große ernste wie komische Ballet als selbständige Gattung und als Theil der Oper, sowie endlich bis mit 1848 ein französisches Theater mit den königlichen Schauspielen verbunden war.

Welche andere Theater geben diese sämmtlichen Gattungen in dieser Ausdehnung und diesem Umfange, der unbestritten der größte ist! In Paris sind die angegebenen drei Gattungen in drei verschiedene Theater vertheilt, in die der großen Oper, der komischen Oper und des Theâtre français. In Wien sind sie in zwei Theater, das Kärnthnerthortheater und das Burgtheater vertheilt. In London sind gleichfalls obige Gattungen nicht in einer Theateranstalt vereint, sowie auch Oper und Ballet auf Saisons beschränkt sind. Ein Aehnliches findet in Madrid, Mailand, Neapel und Petersburg statt. In München ist nach ausdrücklicher Bestimmung das Ballet mehr als Ausschmückung der Oper denn als selbständiger Theil zu betrachten, wozu auch die Mittel nicht angewiesen sind. In allen andern Theatern, sei es Hof-, sei es Stadttheater, sind zwar Oper und Schauspiel, und in manchen verbunden mit einem Tanzpersonal, vorhanden; theils aber wird nur in einem Hause und bei den meisten nicht einmal täglich gespielt, theils ist aber auch das Personal der vorhandenen Gattungen klei-

ner, wie dies aus dem sechsten Abschnitt genau ersehen werden kann und auch aus Folgendem erhellt.

Die große Oper in Paris ist bekanntlich an Umfang und Personal eine der größten Theateranstalten. Sie hat, inbegriffen das Aushülfspersonal, ein Gesammtpersonal von 600 Personen, einen Chor von 90, Corps de Ballet, inbegriffen die Eleven, von 110, ein Orchester von 85 Mitgliedern; dagegen haben die königlichen Schauspiele zu Berlin ein Gesammtpersonal, einschließlich das Aushülfspersonal, von 813 Personen, einen Chor mit den Extrachoristen von 110, ein Corps de Ballet von 100 Mitgliedern, endlich ein Orchester von 100 nebst Musikschule und Accessisten von 60, insgesammt also ein Orchester von 160 Mitgliedern. Haben sonach die königlichen Schauspiele ein größeres Personal als die große Oper in Paris, so haben sie um so mehr ein größeres als die kaiserlich königlichen Theater in Wien und alle übrigen Theater laut des sechsten Abschnitts. Auch das in einer großen Opernvorstellung in Berlin beschäftigte Orchester ist größer als das in der großen Oper zu Paris: das letztere zählt 71, das erstere 85 Musiker; das kommt daher, daß die Blasinstrumente in Berlin vierfach, in Paris nur zweifach besetzt sind.

Wie aus Obigem hervorgeht, fassen die königlichen Schauspiele nicht nur die sämmtlichen Gattungen der dramatischen Spiele in sich, wie keins der größern Theater in Paris, London, Wien und anderwärts, wozu noch während der größten Dauer meiner Administration das französische Theater kam; diese Gattungen sind aber auch sehr umfangreich, zum Theil umfangreicher noch als die anderer großen Theater, denen nur eine andere Gattung zugetheilt ist; dazu kommt das Spiel an drei Orten. Alles dies macht die königliche berliner Theateranstalt zu einer großen, schwerfälligen, complicirten Maschine, die mehr einer großen industriellen Anstalt als einem Kunstinstitute gleicht. Die verschiedenen großen Theile, Oper, Ballet, Schauspiel, sind schwer zu bewegen, stoßen aneinander und hemmen und schaden sich gegenseitig, während sie getrennt miteinander wetteifern und sich nützen würden. Die Reibungen

zwischen diesen Theilen führt die der Vorstände und Mitglieder dieser Theile herbei; die Opern-, Ballet- und Schauspielproben collidiren, das Repertoir leidet und die Neuigkeiten werden verzögert, welches Alles noch schlimmer war, als das französische Theater bestand; auch das Spiel an mehren Orten zieht Hemmungen nach sich.

Durch alle angeführte Umstände kommt ein immerwährender Drang und Wechsel, eine fortdauernde Unruhe in die Anstalt, und die für ein Kunstinstitut so nöthige Ruhe, Stetigkeit und Einheit wird zum großen Nachtheil der Kunstleistungen gestört, wodurch wieder Nachtheile für die Kasse herbeigeführt werden.

Dies Alles macht die Stellung eines Intendanten in Berlin zur schwierigsten, anstrengendsten und größten in der Theaterwelt. Die Geschäfte und Dienstleistungen, welche sich in Paris in drei Directionen, in Wien in zwei vertheilen, lasten in Berlin auf einer. Stellt sich dies schon aus dem Bisherigen klar heraus, so wird es noch augenscheinlicher, wenn man erwägt, daß der Intendant in Berlin drei Repertoire für Oper, Schauspiel und Ballet aufstellen und die Ausstattung aller Stücke dieser Repertoire vorbereiten muß, während in Paris und Wien der Director nur für ein Repertoir zu sorgen hat. Während in Wien das Burgtheater einen Monat und die deutsche Oper drei Monate Ferien hat und diese den Directoren und Mitgliedern einen Ruhepunkt bieten, folgten sich in Berlin in einer ununterbrochenen Reihe 520—530 Vorstellungen jährlich, so lange das französische Theater bestand; jetzt finden ungefähr 460—470 Vorstellungen statt. Bei diesem immerwährenden Wechsel und Drange, der häufige Abänderungen des Repertoirs herbeiführt, wird nur zu oft der Intendant behindert, wichtigen artistischen sowol als finanziellen Gegenständen seine volle, ungetheilte Aufmerksamkeit zuzuwenden, sowie er überhaupt mit Geschäften überladen wird. Die oben erwähnte Unterstellung des Generalintendanten unter das Ministerium vervielfacht auch die Berichte und vermehrt die Geschäfte. Alle besagten Uebel- und Misstände haben auch oft dem Intendanten Vorwürfe und Unannehmlichkeiten zugezogen. So befeindete deshalb schon der allerdings polemische Müllner, der Dichter

der „Schuld“, den Grafen Brühl. Müllner war nach Berlin zur Einstudirung eines seiner Stücke gekommen und wohnte den Proben zu demselben bei. In einer ereignete es sich, daß darin beschäftigte Mitglieder zu Opernproben abgerufen wurden, was allerdings, wenn sich die Proben kreuzen und collidiren, vorfallen kann; darüber und über andere dergleichen Störungen beschoß der feindselige Müllner den trefflichen Grafen Brühl mit seinen „Vierundzwanzigpfündern“ — so benannten sich Artikel gegen die berliner Bühne in Blättern, die Müllner herausgab.

Die Stellung Iffland's, des Vorgängers vom Grafen Brühl, war nicht nur, wie ich oben erwähnt, eine selbständigere, sie war auch weniger mühselig und schwierig, abgerechnet die durch die damalige feindliche Occupation ihm zugezogenen Leiden. Das damalige Nationaltheater war während der größten Dauer der Iffland'schen Direction eine einfachere, weniger umfangreiche und complicirte Theateranstalt, als die gegenwärtigen königlichen Schauspiele.

Es ist für den Flor der letztern dringendst zu wünschen, daß den erwähnten Uebelständen abgeholfen werde; dazu wird vor Allem nöthig, die Oper vom Schauspiel zu trennen, jedes in ein besonderes Haus zu verweisen und zwar die Oper ins Opernhaus, das Schauspiel ins Schauspielhaus, welche beide Häuser jetzt der königlichen Municicenz ein höchst würdiges Local verdanken, wenn auch beide für Berlin und dessen wachsende Größe etwas zu klein sind; ebenso ist jede der beiden Gattungen unter eine besondere Direction zu stellen, die am besten ganz von der andern in der Weise getrennt wird, daß selbst beide nicht unter einer Oberdirection stehen; jede dieser Directionen, die ihren eigenen Etat, ihre eigene Subvention und ihre eigene Administration hat, steht am besten unmittelbar unter Sr. Majestät dem Könige; durch diese Stellung beider zu einander und zur höchsten Stelle werden alle Reibungen und Collisionen zwischen beiden vermieden; keine wird in Betreff der ihr angewiesenen Mittel auf Kosten der andern begünstigt; was jede durch ihren Fleiß, durch ihre Vorzüglichkeit erwirbt, verbleibt ihr; das Schauspiel fodert von seinem Director andere Eigenschaften, andere Einsichten

als die Oper von dem ihrigen; selten wird man alle nöthigen Qualitäten in vollkommenem Maße für Oper und Schauspiel in einer Person finden, wenigstens werden die Qualitäten für das Feine immer prävaliren und dadurch eine Gattung begünstigt werden. Für das Schauspiel kann ein Mann der dramatischen Kunst, Wissenschaft und Literatur, mit Erfahrung und Administrationstalent verbunden, erwählt werden, für die Oper ein Mann von Kunstsinn, Geschmack und musikalischer Kenntniß mit der des Theaters und der Administration vereint; hierzu wird sich leichter ein Hofmann eignen, auch dieselbe lieber ergreifen. Beide Directoren können sich dann ganz und gründlich der ihnen untergestellten Gattung widmen und zwar in allen ihren Details, deren Berücksichtigung dem Vorstand unerlaßlich ist, indem eine Kunstanstalt nicht wie ein großes Industriegeschäft en gros dirigirt werden kann. Der Gang beider Anstalten wird ein einfacherer sein, mit den Vorzügen der Einheit und Ruhe verbunden. Beide werden und müssen mehr als bisher leisten. Statt durch Reibungen und Collisionen sich zu schaden, werden beide durch Wetteifer sich gegenseitig nützen und heben. Sind beide Anstalten königliche, so können sie in manchen Fällen, als zum Beispiel, wenn zu einer oder der andern Vorstellung ausnahmsweise die Oper ein oder einige tüchtige Schauspieler, oder wenn das Schauspiel einen Chor oder Tanz braucht, sich gegenseitig aushelfen, welches jedoch nur auf Ausnahmen beschränkt bleiben muß, um Collisionen zu vermeiden. Die Oper wie das Schauspiel könnten, wie in Wien, aber zu verschiedenen Zeiten, Ferien haben, weil dann die ewige Zerrissenheit des Personals und Ensembles durch Urlaube großentheils wenigstens vermieden würde. Was das Ballet anlangt, so könnte dasselbe, wegen der bei demselben eigenthümlichen Verhältnisse, selbst während der Ferien verbleiben und einige Vorstellungen wöchentlich geben, damit in der Sommerzeit das Opernhaus nicht ganz geschlossen bliebe. Dies wird dem Corps de Ballet so nützlich als angenehm, und auch in Bezug auf das Solotanzpersonal, sei es durch angestellte Mitglieder, sei es durch Gäste, zu bewerkstelligen sein. In Wien wird

die Schließung des Opernhauses während der Ferien der deutschen Sänger durch Herbeiziehung einer italienischen Operngesellschaft vermieden, ein Auskunftsmittel, was für eine große Residenz allerdings so zweckmäßig als großartig ist. Inwiefern durch Trennung der Oper und des Schauspiels größere Kosten veranlaßt werden, das ist allerdings schwer, genau und bestimmt voraus zu sagen und zu berechnen; soviel ist aber gewiß, daß die Opern- und Schauspieleinnahmen theils durch mehr Vorstellungen als bisher (in Wien wird in beiden Häusern täglich gespielt), theils durch die wegfallenden Störungen und Hemmungen vergrößert werden; der Gewinn für die Kunst ist übrigens evident.

Die Vorzüge einer solchen Einrichtung liegen so klar am Tage, sind bereits durch die Erfahrung so bewährt, daß das königliche Theater in Berlin später oder früher diese Einrichtung und Trennung der Oper vom Schauspiel, wie sie in Paris und Wien schon längst besteht, erhalten wird und muß; je früher, je vortheilhafter! Man kann sich noch nicht an die Idee gewöhnen, daß Berlin, nach seiner gegenwärtigen Bevölkerung, eine große Stadt geworden ist und sonach auch die Theaterverhältnisse, wie sie bisher bestanden und wie sie zum Beispiel in München und Dresden bestehen, jetzt nicht mehr an der Zeit sind. Das Théatre français in Paris und das Burgtheater in Wien verdankt der Trennung der Branchen einen Theil seiner Vorzüglichkeit. Ich habe oben erwähnt, daß ich den Vorschlag dazu früher gemacht; ein wiederholter findet daher den Weg schon gebahnt.

Das Theaterschiff hat übrigens durch die Entfernung eines Ballastes schon an Schwere und Schwerfälligkeit verloren; nämlich durch die Aufhebung des frühern ständigen französischen Theaters, welches in Betreff der Proben wie Vorstellungen sehr hemmend für die deutschen Vorstellungen war. Die Liebhaber des französischen Theaters werden durch diese Bemerkung nicht erfreut sein und mir eine Abneigung gegen dasselbe beimessen; das ist aber keineswegs der Fall. Den Genuß, den ich in Paris im Théatre français durch die französischen Lustspielvorstellungen gehabt, rechne ich

zu den höchsten dieser Art; ich bin aber der Meinung, daß das französische Theater kein Gegenstand nationaler Kunst und königlicher Unterstützung ist. Es erfoderte früher einen jährlichen Zuschuß von 17 – 18000 Thaler. Warum sollte die für den Glanz und die Würde des deutschen königlichen Theaters kaum ausreichende Subvention noch durch Zuschüsse zum französischen Theater beschränkt, oder warum sollte die Subvention zum Nachtheil der königlichen Kasse erhöht werden! Dazu kommt, daß alle französischen Gesellschaften, die nach Deutschland kommen, nur die leichtern, untergeordneten Genres, als Vaudeville und dergleichen geben, nicht jedoch oder nur unvollkommen das feinere französische Lustspiel, das doch allein Gegenstand wahrer dramatischer Kunst ist, während die leichtern meist frivolen Genres nur zur Unterhaltung dienen. Spricht dies Alles gegen ein französisches Theater auf der königlichen Bühne, so soll und kann dies keineswegs behindern, daß französische Gesellschaften während einer Saison von mehren Monaten auf andern Theatern, deren Berlin jetzt mehre hat, Vorstellungen geben. Ein Gleiches geschieht in Frankreich und Italien in Bezug auf fremde Schauspielertruppen. Dies kann und wird die Freunde des französischen Theaters befriedigen, nur müssen sie dasselbe gehörig unterstützen.

Uebrigens kann ich hier eine Bemerkung nicht unterdrücken: über eine Zweideutigkeit in einem französischen Stücke lächelt das deutsche Publicum des französischen Theaters; in einem deutschen Stücke nennt sie dasselbe Publicum gemein. Das ist die Vorliebe der Deutschen für das Fremde!

Zu allen vorbesagten vielfachen Hindernissen und Schwierigkeiten, mit denen ich als Vorstand der königlichen Schauspiele zu kämpfen hatte, gesellten sich aber auch noch die schon früher erwähnten Unglücksfälle und hemmten gewaltsam die Erfolge meiner Anstrengungen in artistischer wie finanzieller Hinsicht.

Der erste Unglücksfall war der Brand des Opernhauses am 18. August 1843, der in meiner Abwesenheit, während eines mir ertheilten Urlaubs, stattfand. Nach der Vorstellung des Ballets: „Der

Schweizersoldat", brach in der Nacht infolge angewendeten Feuerwerks ein Feuer aus, das auf das schnellste und heftigste sich verbreitete und in wenigen Stunden das Opernhaus mit Allem, was darin an Mobiliar, Decorationen, Costümen, Requisiten, musikalischen Instrumenten sich befand, in Asche legte. Nichts als die darin aufbewahrten Musikalien wurden gerettet. Durch einen Expressen von diesem Unglück benachrichtigt, eilte ich sofort von Breslau nach Berlin zurück. Wie bei allen dergleichen Theaterbränden war nicht nur der große Verlust durch das vernichtete Gebäude, das kurz vorher sein einhundertjähriges Jubiläum gefeiert hatte, nebst allen darin befindlichen Gegenständen zu beklagen, ein zweiter großer Nachtheil war, daß durch die Sistirung der Vorstellungen im Opernhause die Oper-, Schauspiel-, Ballet- und französischen Vorstellungen, welche vorher in zwei Häusern, zwar nicht ohne oben erwähnte Collisionen stattfanden, in das Schauspielhaus, kann man sagen, eingekeilt wurden. Dem zufolge stand der Ausfall einer bedeutenden Anzahl von Vorstellungen in Aussicht. Zu diesen Nachtheilen kam, daß zu den im kleinen Schauspielhause zu gebenden Opern- und Balletvorstellungen Garderobe und Decorationen vielfach abgingen und neue verfertigt werden mußten, was Geld und Zeit kostete. Dem drohenden Ausfalle von Vorstellungen wurde eiligst in Etwas dadurch abgeholfen, daß der Concertsaal des Schauspielhauses zu theatralischen Vorstellungen, französischen und deutschen, eingerichtet wurde. Kamen zu diesen noch in vermehrter Anzahl Vorstellungen in Potsdam und Charlottenburg, die allerdings nach Abzug der Kosten wenig eintrugen, so gelang es dem angestrengtesten Fleiße, daß die Anzahl der jährlichen Vorstellungen im Jahre 1844, wo erst im December das Opernhaus wieder eröffnet wurde, nicht vermindert, sondern auf die Höhe von Fünfhundert gebracht wurde. Bei alledem konnte infolge der kleinern Einnahmen im Schauspielhause und Concertsaale ein großer Verlust an der Einnahme nicht abgewendet werden. Erwägt man noch, daß die Generalintendantur, die erst im Juni 1842 eingetreten war, durch diesen Unglücksfall in allen ihren Opera-

tionen und Reformen gehemmt wurde, so kann man die durch den Brand herbeigeführten Nachtheile in ihrem ganzen Umfange ermessen.

Dem Brande folgte außer dem zweimaligen Ausbruche der Cholera, die stets auf die Theatereinnahme nachtheilig einwirkte und selbst Mitglieder des Theaters hinwegraffte, im Jahre 1848 eine noch weit größere Calamität, die Revolution. War der Brand für mich wie für die königliche Anstalt von den nachtheiligsten Folgen, lud er mir eine Menge unangenehmer Geschäfte auf und brachte er die Anstalt zurück statt vorwärts, so waren doch diese Folgen nicht mit denen der Revolution zu vergleichen. Sie betraf nicht allein das Theater und hob das mit vieler Mühe erst hergestellte Gleichgewicht zwischen Einnahme und Ausgabe auf, sie betraf auch auf das feindlichste die Person des Chefs. Schon im Februar 1848, mit den Nachrichten von der Entthronung und Flucht des Königs von Frankreich, wurde das Interesse am Theater von dem großen politischen verschlungen, und die Einnahmen minderten sich sehr. Im März aber, im Augenblick, als eine öffentliche Bekanntmachung allen Wünschen entgegenkam und die politische Krisis beseitigt schien, brach der blutige Kampf in der Nacht vom 18. zum 19. März aus, der Ordnung und Gesetz vernichtete. Die ausgebrochene Anarchie gab, wie viele Andere, auch mich, als den Vorstand einer Anstalt, die täglich mit dem Publicum in Berührung kommt, für meine Person und mein Eigenthum den willkürlichen Angriffen schutzlos preis.

Am 20. März drang ein Trupp Menschen mit Heftigkeit und Drohungen, betrunken oder fanatisirt, in meine Wohnung und drohte meinen Domestiken mit Mishandlung, wenn sie mich ihnen nicht stellten. Es waren Personen aus dem untern Dienstpersonal, die erhöhten Lohn von mir erzwingen wollten. Ich war an diesem Tage früher als gewöhnlich auf das Bureau gegangen, um unter den dringenden Umständen dem Theater nahe zu sein. Man wollte an meine Abwesenheit nicht glauben, stieß meine Domestiken zurück, durchsuchte meine ganze Wohnung und öffnete alle Thüren

und Schränke; als man mich dennoch nicht fand, entfernte man sich mit Drohungen und Verwünschungen. Durch den Zufall, früher als gewöhnlich das Bureau besucht zu haben, entging ich den Mishandlungen dieser Menschen.

Gleichfalls am 20. März erhielt ich ein anonymes Schreiben, worin binnen vier Tagen die Herabsetzung der Eintrittspreise verlangt wurde, wenn ich nicht meine Person und mein Eigenthum gefährden wolle; diesem Schreiben folgte ein zweites, folgenden Inhalts:

„Decret des Volks.

Am Beerdigungstage der Gefallenen darf kein Theater stattfinden, außer zum Vortheil der Hinterbliebenen, für die Sie zu spielen haben. Im Unterlassungsfalle wird Ihnen angerathen, sich sofort dem Publicum zu entziehen."

Vondieser Drohung abgesehen, wurde es aber den Umständen angemessen und für das königliche Theater und dessen Sicherheit für gut befunden, gleich andern Theatern in Berlin am 21. März in beiden Häusern Vorstellungen zum Vortheil der Gefallenen zu geben. Nachdem mit Ausnahme dieser Vorstellungen die Theater geschlossen blieben, wurden sie am 23. mit dem begehrten Schauspiel: „Wilhelm Tell" eröffnet. Das Theater war während der Unruhen und bis zur Wiederherstellung der Ordnung im November 1848, wo die Truppen einrückten, ein Tummelplatz der politischen Meinungen und der verschiedenen Parteien; man betrachtete es als eine öffentliche Versammlung, wo Jeder sich für sein politisches Glaubensbekenntniß aussprechen konnte; dazu wurden in den Stücken vorkommende Stellen, so wenig sie auch mit diesem Glaubensbekenntniß in Berührung standen, benutzt, um Beifall oder Misfallen zu bezeigen; das Kunstinstitut wurde zu einem politischen Club. Am Tage der Vorstellung des „Wilhelm Tell", die kurz nach dem Beginnen der Unruhen stattfand, standen um so mehr Demonstrationen zu erwarten. Blieben diese nicht aus, um die Freiheitsstellen auszubeuten, so war es doch eine erfreuliche Erscheinung, daß folgende Stelle:

„Denn herrenlos ist auch der Freieste nicht,
Ein Oberhaupt muß sein, ein höchster Richter,
Wo man das Recht mag schöpfen in dem Streit."

nicht nur mit Enthusiasmus ohne Opposition beklatscht, ja sogar wiederholt werden mußte.

Andere Stücke brachten andere politische Demonstrationen. In den „Royalisten" von Raupach, einem Stücke von ganz royalistischer Gesinnung, sagt der König Karl von England: „Von Gottes Gnaden bin ich König." Diese Stelle wurde mit anhaltendem Beifall aufgenommen. Die Gegenpartei rächte sich nun dadurch, daß sie die Stelle: „Es gibt keinen Thron in England mehr!" mit Beifall aufnahm.

Das Ueberraschendste trug sich in einer Vorstellung der „Antigone" zu, welche von dem Ministerium des Cultus für die in Berlin versammelten Philologen begehrt wurde. Bei diesem vor zweitausend Jahren geschriebenen Stücke wurden die Reden des Sehers Teiresias in der Scene mit dem Könige von der demokratischen Partei zu Ausbrüchen von Beifallsstürmen benutzt. Dies dient zum Beweis, wie wenig die Intendantur solchen Demonstrationen zuvorkommen konnte, auch wenn sie mit noch so viel Vorsicht bei Aufstellung des Repertoirs verfuhr und Stücke wie „Die Stumme von Portici", „Fiesco" und andere, der an sie ergangenen Auffoderungen ungeachtet, nicht gab. Hierdurch bestätigt sich, was ich oben sagte, daß das Theater zu politischen Zwecken benutzt wurde. Es führte dies zu Plänkeleien, wobei die Kunst nicht gewann und der Chef in eine fortwährend bedrohte Stellung gerieth. Dies zog ihm auch zu verschiedenen malen feindliche Auftritte zu.

Als der damalige königliche Schauspieler Schneider sich in einer Landwehrversammlung in royalistischem Sinne sehr ehrenwerth ausgesprochen, rückte eine Menge von gewiß tausend Menschen bei einbrechender Dunkelheit vor mein Haus und foderte durch eine Deputation dessen sofortige Entlassung und Entfernung. Kurz vor diesem Vorfalle hatte Schneider Urlaub zu einem Gastspiele nach

Hamburg erhalten. Ich erwiderte der Deputation, daß zufolge dieses bereits auf dem Schauspielzettel bekannt gemachten Urlaubs Herr Schneider zunächst nicht auftreten würde, eine sofortige Entlassung desselben aber wäre ebenso außer dem Gesetz, das auch ihre Achtung in Anspruch nähme, als außer der Macht des Vorstandes. Hierdurch beruhigt, zog sich die Deputation sowie die Menge zurück.

Eine ähnliche Scene fiel am 4. April 1848, also kurz nach dem Ausbruche der Unruhen vor. Es war an diesem Tage das Stück: „Die Herzogin", von J. L. Klein, gegeben worden. Dies Intriguenlustspiel, welches am Hofe Ludwig's XIV. spielt, war früher von dem Prüfungscomité und mir beanstandet worden. Der Verfasser nahm damit Veränderungen vor und reichte es von neuem ein. Wenn ich es in dieser bedungenen Veränderung annahm, verbarg ich auch jetzt nicht, weder dem Autor noch den Schauspielern, die darin nach dem Vorschlage des Autors beschäftigt werden sollten, meine Bedenken über den Erfolg des Stücks, namentlich in der gegenwärtigen Zeit, wo ein Intriguenlustspiel am Hofe Ludwig's XIV. weder der herrschenden volksthümlichen Richtung, noch der aufgeregten Zeit entspräche, wo mehr eine lebhafte Handlung, als eine noch so geistreiche Diction das Interesse in Anspruch nähme, daher es jedenfalls rathsamer schiene, die Vorstellung des Stücks aufzuschieben. Weder der Autor noch die Schauspieler theilten meine Bedenken, und so gestattete ich die in Aussicht gestellte Aufführung des Stücks, das, jedenfalls mit Geist geschrieben, Anspruch machen konnte, dem Publicum zur Beurtheilung vorgelegt zu werden. Ich bemerke noch, daß der Autor, der den Proben beigewohnt hatte, vollkommen mit der Einstudirung und dem Spiele zufrieden war. Das Stück begann; des geistreichen Dialogs ungeachtet konnte die allerdings zu breite Exposition der zwei ersten Acte das ungeduldige Publicum, welches Drastischeres verlangte, nicht ergreifen und so wollte es in dieser aufgeregten Zeit den Fortgang nicht erwarten. Das Stück konnte nicht ausgespielt, und es mußte dafür ein anderes eingeschoben werden.

Dieser Vorfall wurde benutzt, um am späten Abend nach der Vorstellung in großer Menge vor meine Wohnung zu rücken und mir durch eine Deputation das Misfallen über das Stück auszudrücken. Ich erwiderte, was ich oben über das Stück gesagt, und so endete dieser allerdings für mich sehr peinliche Abend, der um so peinlicher war, als man schutzlos in einer so aufgeregten Zeit, wie der damaligen, nicht wissen konnte, wohin dergleichen Willkürlichkeiten führen.

Im September **1848** wurde der Concertsaal im Schauspielhause der Nationalversammlung eingeräumt und letztere verblieb daselbst bis zum Einmarsch der Truppen am **10.** November desselben Jahres, worauf am **11.** November früh das Schauspielhaus von den Truppen besetzt und am **13.** November Berlin in Belagerungszustand erklärt wurde, an welchem Tage das Theater geschlossen blieb. Während der ganzen Zeit, wo die Nationalversammlung im Schauspielhause tagte, war dasselbe ein politischer Centralpunkt. Von früh bis Abends umwogten Menschenmassen dasselbe; auf der großen freien Treppe wurden, meist von Karbe, Reden politischen Inhalts gehalten und von der versammelten Menge mit Acclamationen begleitet. Auch der Aus- und Eintritt der Mitglieder der Nationalversammlung wurde häufig mit beifälligen oder misfälligen Aeußerungen begleitet, ja oft waren sie, wie die Minister, dem auf sie eindringenden Pöbel ausgesetzt, oft mußten sie ihm durch Seitenthüren des Schauspielhauses entrückt werden. An einem Abend, dem **31.** October **1848**, wurde das letztere von Tausenden eng eingeschlossen, sodaß selbst die darin befindliche Bürgerwehr nicht heraus konnte. Alle Thüren wurden besetzt und an dieselben Fackeln angelegt; der Brand des Hauses stand drohend bevor. Neue Abtheilungen der Bürgerwehr rückten an, befreiten ihre Kameraden im Schauspielhause und zerstreuten die Menge. Im Schauplatze und auf der Bühne war häufig während der Proben die dahin commandirte Bürgerwehr aufgestellt; zu mehren malen konnten zu den Proben und Vorstellungen des Schauspielhauses die darin beschäftigten Mitglieder durch die das

Haus umgebenden Massen sich den Weg nicht bahnen, wodurch unvermeidlich Störungen herbeigeführt wurden; andere entstanden dadurch, daß die Mitglieder durch die stürmischen Auftritte beunruhigt und afficirt, ja, namentlich weibliche Mitglieder, Unpäßlichkeiten unterlagen und nicht weiter spielen konnten. Allen diesen Unruhen und Folgen der Anarchie machten allerdings der erwähnte Einmarsch der Truppen, der Belagerungszustand und die Energie des Generals von Wrangel ein Ende, doch kehrte damit ein frequenter Besuch des Theaters und günstige Zeiten für dasselbe noch nicht zurück. Lange noch lasteten auf demselben die Folgen der Revolution, was ich bei der Uebersicht der finanziellen Zustände näher berühren werde.

Vor dem Einmarsche der Truppen erreichten die anarchischen Zustände noch die höchste Spitze. Es wurde nämlich eine Belagerung der Stadt sowie eine Plünderung gefürchtet. Eine glaubhafte Person unterrichtete mich, daß letztere für die bevorstehende Nacht, es war die vor dem Einmarsch der Truppen, zu besorgen stände. Wenn auch dieser Nachricht nicht voller Glaube beizumessen war, gebot es doch die Vorsicht, für mich und meine wichtigsten Papiere Vorsichtsmaßregeln zu treffen. Ich brachte die Nacht außer dem Hause zu. Fehlte es auch nicht an dem Willen zu einer solchen Plünderung, so fehlte es doch an dem Muth dazu.

Ich schließe die Schilderung dieser Scenen der Anarchie mit der Bemerkung, daß ich während der neunmonatlichen Dauer derselben, bei allen zum Theil nur erwähnten Angriffen auf meine Person und das königliche Theater, meinen Posten nicht verließ, und es mir demnach vor vielen andern hochgestellten Beamten und Chefs, die der Strom der Ereignisse von ihren Stellen wegflutete, gelungen ist, die meine zu behaupten, den gerade in dieser Zeit in polizeilicher Hinsicht wichtigen Gang der Vorstellungen, wenn auch nicht ohne Störungen mancher Art, aufrecht zu erhalten und die königliche Anstalt durch die mit Brand und Plünderung drohenden Unruhen unversehrt zu führen. Sehr naiv drückt ihre Verwunderung darüber, daß ich mich auf meinem Platze behauptete,

ein in die „Vossische Zeitung" vom 26. October 1848 gegen Bezahlung eingerückter heftiger Artikel aus, mit der mit großen Lettern gedruckten Ueberschrift: „Herr von Küstner und der Verfall der berliner Bühne", eine Ueberschrift, die allgemeines Aufsehen erregen sollte. Der Moment der größten Aufregung war sehr geschickt benutzt, um mir zu schaden, ja augenscheinlich, um mich vom Platze zu verdrängen, wozu der Artikel förmlich auffoderte. Auf meine Anfrage bei der Redaction wurde mir Dr. Kitow in Töpfer's Hotel als Einsender angegeben; eine Person dieses Namens war jedoch weder daselbst noch sonst zu ermitteln, es war ein fingirter Name, hinter dem sich der Einsender im Schlupfwinkel der Anonymität verbarg. Vielfache Anzeichen deuteten jedoch darauf hin, wer der Einsender war, und sein Name wurde in vielen Blättern genannt, ja derselbe aufgefodert, seinen Nichtantheil an dem Artikel zu erklären, wenn er denselben nicht veranlaßt. Von diesen Blättern erhielt er Kunde, kam aber aus seinem Schlupfwinkel nicht hervor. Nach Allem dürfte es unzweifelhaft sein, daß der in den Blättern Genannte, der nun verstorben, den Artikel geschrieben. Indem so die trübe und parteiische Quelle verlautete, woraus der lügenhafte und verleumderische Artikel gekommen, verlor er auch alle Kraft und Wirkung. Derselbe war übrigens von einer Menge von Umständen begleitet, die auf eine neue heftige Demonstration hindeuteten, mich aus meinem Posten zu verdrängen.

Die für mich schwierige Stellung während der Revolution wurde durch Folgendes noch schwieriger. Der Fürst Wittgenstein, der Minister des königlichen Hauses, von dem das königliche Theater ressortirte und von dem ich vielfältige Beweise des aufrichtigsten Wohlwollens erhalten, für die ich ihm das dankbarste Andenken weihe, dieser war in seinem hohen Alter (er starb 1851 im 81. Jahre) schwach an Geist und Körper geworden, und hatte namentlich das Gedächtniß beinahe ganz verloren. Der Geschäftsverkehr mit ihm mußte so gut wie aufhören und ging in die Hand der ihm Unterstellten über; statt daß der Fürst mir daher in der unruhigen Zeit

eine Stütze war, wurde das Geschäft vielmehr weitläufiger und verwickelter.

Während der vorgedachten Zeit der Unruhe und Bewegung traten noch folgende Ereignisse ein, die aus ihr hervorgingen.

Eine war die Aufhebung des französischen Theaters. Ich habe oben angeführt, daß der Zuschuß zu demselben sich bis auf 18,000 Thaler belief. Die Zeit und die große Abnahme der Einnahme mahnte daran, den bedeutenden Aufwand, den dasselbe veranlaßte, für die Folge zu entfernen und das königliche Theater dadurch in Stand zu setzen, seine Mittel und Kräfte ganz der Ausbildung und Vervollkommnung deutscher Kunst zu widmen. Die französischen Schauspieler versuchten zwar, auch ohne Subvention ihre fernere Existenz in Berlin durch ein Abonnement zu sichern; dasselbe fiel jedoch so gering aus, daß sie es aufgeben mußten, was beweist, daß der Antheil des Publicums nicht so groß ist, daß eine französische Truppe für längere Zeit sich ohne bedeutende Subvention halten kann.

Eine andere Erscheinung in der angegebenen Zeit war die, daß eine neue Organisation des Theaters als Staatsanstalt projectirt wurde, welches Project jedoch nicht zu Stande kam.

Es gehört zur Aufstellung einer dergleichen nationalen Kunstanstalt eine und zwar sehr bedeutende Subvention; bis jetzt aber, nach allen gemachten Erfahrungen, haben deutsche Stände zur Bewilligung einer dergleichen Subvention, wie sie in Frankreich aus Staatsmitteln geleistet wird, eine Bereitwilligkeit nicht gezeigt.

Welche Folgen die Revolution auf den finanziellen Stand des königlichen Theaters hatte, wird in der finanziellen Uebersicht meiner Administration angeführt, zu der ich nun schreite.

Es war mir die Aufgabe gestellt, von Allem, was Ausgabe und Einnahme betrifft, die genaueste Einsicht zu nehmen, hierauf einen gründlichen Etat auszuarbeiten und die nöthige Subvention zu bemessen, sodaß dieser Etat fest eingehalten werden könnte und die bisherigen Etatsüberschreitungen vermieden würden, eine Aufgabe, die von mir in München neun Jahre hindurch gelöst worden

war. Zur Erreichung dieses Zwecks lag es der Administration ob, durch ein gut gewähltes Repertoir die bisherigen Einnahmen möglichst zu steigern, sowie die bisherigen Ausgaben insoweit sie überflüssig und zu hoch, abzustellen und zu mindern, dessenungeachtet jedoch das königliche Theater auf eine würdige und der Kunst zum Vortheil gereichende Weise zu führen.

Es hatte vor mir die Subvention oder der etatsmäßige Zuschuß 100,000 Thaler betragen. Diese hatte jedoch unter den beiden mir vorausgehenden Verwaltungen (die vom Grafen Brühl begann 1815, die vom Grafen Redern 1828) nicht ausgereicht, um die Ausgabe zu decken, und außerordentliche Zuschüsse, größere und niedere, mußten gezahlt werden. Selbst unter dem im Jahre 1824 der Generalintendantur beigegebenen Curatorium konnte mit dem besagten etatsmäßigen Zuschusse nicht ausgereicht werden, ein neuer Beweis, daß dergleichen Maßregeln und Controlen aller Art, ohne ihren artistischen Nachtheil in Anschlag zu bringen, selbst in finanzieller Hinsicht den beabsichtigten Zweck nicht erreichen. Die Theaterwirthschaft ist eine ganz eigenthümliche, verlangt die genaueste Bekanntschaft mit allen ihren unendlichen Details, kann daher von den besten Administratoren, denen das Theater in seinen artistischen wie finanziellen Verhältnissen fremd ist, nicht verwaltet werden; kann der Vorstand, sei es ohne, sei es mit Schuld, die Aufgabe nicht lösen, so helfen alle dergleichen Controlen nichts, sie schaden vielmehr. Nach dieser gemachten Erfahrung wurde das Curatorium im Jahre 1831 wieder aufgelöst. Es hatten besonders folgende Momente beigetragen, um das Auskommen mit der etatsmäßigen Subvention zu verhindern.

Der erste war die Anstellung Spontini's als Generalmusikdirector. Die Oper wurde in einer großartigen Weise aufgestellt, Chor und Orchester wuchsen zu Massen an; das führte nothwendig einen großen Pomp und Luxus in allem Aeußern herbei, und so mußte die Ausgabe für die Oper, welche, namentlich die große, stets ein Gegenstand des Luxus und Aufwandes ist, auch massenhaft wachsen. Ich erinnere hier an die Aufführung der Sponti-

nischen Opern „Cortez", „Olympia", „Nurmahal", „Alcidor" und die „Hohenstaufen".

Der sechste Abschnitt erweist klar, daß die Verhältnisse der Oper in Berlin, namentlich die Personalverhältnisse, noch größer sind, als die der großen Oper in Paris.

Da ich bei der finanziellen Uebersicht nur von dem finanziellen Gesichtspunkte ausgehe, so kann hier keine Erwähnung des großartigen Eindrucks gemacht werden, den besagte Opern gewährten, den ich keineswegs herabsetzen will und kann. So viel bleibt jedoch zu tadeln, daß Spontini seine Werke ungebührlich begünstigte und andere, namentlich deutsche, zurücksetzte. Dies gibt mir Veranlassung, Folgendes zu erwähnen. In Paris, wo die längste Erfahrung in theatralischer Hinsicht die besten Lehren gegeben, wird bei der großen Oper nie ein großer Componist als Kapellmeister angestellt, sondern ein tüchtiger, kenntnißreicher, erfahrener Operndirigent, der allen Kunstwerken gerecht wird. Man gestattet daselbst nicht einmal, daß die Componisten ihre Werke selbst dirigiren.

Der zweite Moment, der nicht durch Herbeiführung großer Ausgaben, wol aber durch Verminderung der Einnahmen sehr schädlich wirkte, war die Errichtung des Königsstädter Theaters im Jahre 1824 und besonders die mit demselben verbundene Oper, welche, dem Zwecke der Bühne entgegen, ihre eigene finanzielle Zerrüttung herbeiführte. Aber nicht allein sich selbst schadete sie, sie schadete auch der königlichen Bühne; hatte vor der Errichtung des Königsstädter Theaters die Einnahme von den deutschen Vorstellungen sich bis zu 200,000 Thalern erhoben, verminderte sie sich hierauf um die große Summe von 30—40,000 Thalern, und konnte sich nie wieder vor meiner Administration bis zu der frühern Höhe erheben.

Der dritte Moment war die Verbindung des französischen Theaters mit der königlichen Anstalt, welche eine, wie oben angegeben, große Ausgabe herbeiführte, ohne eine bedeutende Vermehrung der Gesammteinnahme von den Vorstellungen herbei zu führen; sie blieb selbst mit Inbegriff der Einnahme von den französischen Vorstellungen vor mir immer weit unter 200,000 Thalern.

Ich bin es der Wahrheit schuldig, zu sagen, daß unter den angegebenen Umständen, wozu vor Allem die Großartigkeit der Oper gehört, und bei dem Steigen der Gagen, die jedoch damals noch nicht die Höhe der gegenwärtigen erreichten, das königliche Theater mit der Subvention von 100,000 Thalern nicht ausreichen konnte. Ein Blick auf die Angaben des sechsten Abschnittes wird dies vollkommen bestätigen.

In den drei letzten Jahren vor meinem Amtsantritt, 1839, 1840 und 1841 hatte der nöthige allerhöchste etatsmäßige Zuschuß nebst dem extraordinären durchschnittlich in runder Summe 169,000 Thaler betragen. In dem neuaufgestellten Etat von 1842 wurde der etatsmäßige Zuschuß auf 150,000 Thaler festgesetzt, was eine Ersparung sonach von circa 19,000 Thalern nöthig machte. Ich bemerke dabei, daß dies der mindestens erfoderliche Zuschuß sei, um so mehr, als die zu gewährenden Reformen von der Administration erst successive eintreten könnten, sowie daß das Jahr 1843 als ein Probejahr zu betrachten sei, welches über die Sufficienz des Zuschusses entscheiden würde. Nach Festsetzung des letztern war es meine unerlaßliche Pflicht, nach diesem Zuschusse und der vom Publicum zu gewinnenden Einnahme den Theaterhaushalt einzurichten und dahin zu streben, daß mit diesen mir gegebenen Mitteln ausgereicht werde, versteht sich, ohne einen Ueberschuß erzielen zu wollen.

Mit diesem besagten Zuschusse wurde nun im Jahre 1842, soweit dasselbe in meine Verwaltung fiel, ausgereicht, ebenso im Jahre 1843, wo am 18. August der unglückliche Brand das Opernhaus in Asche legte. Vor dem Brande, am 31. Juli, wurde die Rechnung mit einem Ueberschuß von 5—6000 Thalern abgeschlossen. Als eine Theatercuriosität, die kaum noch vorgekommen sein dürfte, erwähne ich, daß bei einer nach dem Brande vorgenommenen Kassenrevision (sie hatte vor der Zahlung der Gehalte statt) ein Kassenbestand von 31—32,000 Thalern vorgefunden wurde. Dieser günstige finanzielle Stand zur Zeit des Brandes machte es allein möglich, daß der früher auseinandergesetzten Nachtheile des

Brandes ungeachtet, im Jahre 1843 mit dem etatsmäßigen Zuschusse ausgereicht und kein außerordentlicher in Anspruch genommen wurde, was ich als ein nicht zu erwartendes glückliches Resultat betrachten muß.

Durch den Verlust des Opernhauses wurden, wie ich oben gesagt, Oper, Schauspiel, Ballet und französisches Theater in dem kleinen Schauspielhause und dem noch kleinern Concertsaale eingeengt. Dies mußte auf die Einnahme von den nachtheiligsten Folgen sein und im Jahre 1844, in welchem der besagte Stand der Dinge bis zur Eröffnung des neuen Opernhauses im December fortdauerte, eine bedeutende Mindereinnahme nach sich ziehen; dazu kamen noch die großen Kosten für die Ausstattung der Eröffnungsoper: „Das Feldlager", welche 27,000 Thaler betrugen, das Höchste, was je für eine Oper hier verwendet worden ist. Bei alledem erfoderte das Jahr 1844 einen außerordentlichen Zuschuß von circa 40,000 Thalern.

Nach Eröffnung des neuen Opernhauses, mit welcher die im Jahre 1844 eingetretenen ungünstigen Umstände aufhörten, wäre zu erwarten gewesen, daß die günstigen finanziellen Resultate des alten Opernhauses wieder eintreten würden, ja, bei der Schönheit und Bequemlichkeit des neuen Hauses, das Viele anzieht, in noch erhöhtem Maße. Das war aber keineswegs der Fall! Mit dem neuen Hause traten Umstände ein, welche die besagte Erwartung leider täuschten; das neue Haus, innerhalb der Mauern des alten erbaut, also nicht größer als letzteres, aber mit großem Comfort für das Publicum versehen, faßte, nach veröffentlichten Nachrichten, ungefähr 200 verkäufliche Plätze weniger als das alte und gewährte eine um 200 Thaler geringere Einnahme, was bei den meistens gefüllten Opernhäusern von Bedeutung ist. Dagegen traten vielfache erhöhte Ausgaben ein; die neue gegen meine Ansicht eingeführte Oelgasbeleuchtung, deren ich früher schon gedacht, überschritt den Voranschlag um mehr denn 6000 Thaler. Ebenso wurde durch die von mir eingeführte so nöthige als nützliche neue Feuersicherheitsordnung eine Mehrausgabe von 1800 Thalern ver-

anlaßt. Eine Erhöhung anderer Ausgaben trat großentheils mit infolge der früher erwähnten Verhältnisse zur Generalmusikdirection ein. Bei Eröffnung des neuen Hauses waren fünf erste Sängerinnen engagirt: die Lind, Tuczek, Marx, Palm-Spatzer und Faßmann. Diese fünf Sängerinnen, von denen die meisten nur wenig Beschäftigung fanden, erhöhten den Gagenetat. Der Chor wurde auf 120 erhöht. (Im sechsten Abschnitt ist er, später ermäßigt, mit 110 angegeben.) Der Orchesterraum wurde erweitert und gehört jetzt zu den größten, die es gibt; er hat 765 rheinische Quadratfuß, während das St.-Carlo-Theater in Neapel, noch einmal so groß wie das berliner, einen Orchesterraum von 777 rheinischen Quadratfuß hat; durch diese Vergrößerung wurde bei großen kostspieligen Opern der Schauplatz verkleinert und die Einnahme verringert. Die Extramusik im Orchester wie auf der Bühne, die früher höchstens sich auf 30 — 35 Personen belaufen, stieg auf das Doppelte; in der Oper: „Das Feldlager", belief sie sich auf 67. Die Ausgaben für Tageskosten, d. h. die Kosten einer Vorstellung, als Spielgelder, Fournituren des Ballets, Extrachor, Extramusik, Billetteurs, Statisten, Extrapersonal, stiegen im neuen Opernhause im höchsten Betrage auf 400 Thaler; sie beliefen sich jährlich auf 50,000 Thaler und darüber und überschritten den Voranschlag mit 20,000 Thalern. Bei der großen Oper in Paris betragen die Tageskosten für eine Vorstellung laut dem sechsten Abschnitt nur 660 Francs oder 176 Thaler. Zu diesen bedeutenden Tageskosten kamen noch die Honorare an Diejenigen, welche für Gastspiele oder Saisons engagirt waren. Mehre Derselben waren von europäischem Rufe, als: Jenny Lind, Sophie Löwe, die Viardot-Garcia, Fanny Cerrito und St.-Léon, welche Alle für Saisons engagirt waren; sie erhielten ein Honorar von 40, 50 — 60 Friedrichsd'or für den Abend; jährlich betrugen diese Honorare in den Jahren 1845 und 1846: 18 — 19,000 Thaler. Rechnet man diese Honorare und die Tageskosten zusammen, so wurde bei so mancher Vorstellung die Tageseinnahme absorbirt.

Endlich wurde die Ausgabe im neuen Opernhause dadurch erhöht, daß der Glanz desselben und die reiche Beleuchtung für De-

corationen, Costüm und Requisiten einen gleichen Glanz verlangten, der natürlich auch größern Aufwand verursachte.

Aus Allem ergibt sich, daß mit dem neuen Opernhause eine neue Aera der Oper begann, die zum Theil an Glanz, im Schauplatz wie auf der Bühne, und durch die noch erhöhten Massen, welche aufgestellt wurden, die Spontini'sche Aera möglichst überflügelte; dies mußte nothwendigst einen bedeutenden Mehraufwand und außerordentlichen Zuschuß herbeiführen, der sich im Jahre 1845 auf 8 — 9000 Thaler und im Jahre 1846 auf 13,000 Thaler belief, ein Zuschuß, der im Vergleiche mit den erwähnten größern Ausgaben noch sehr mäßig genannt werden kann. Aus Dem, was ich später bei der Aufzählung mannichfacher von mir bewerkstelligten Einrichtungen über die Erhöhung der Preise sage, ergibt sich auf das unzweifelhafteste, daß die erwähnten Zuschüsse vermieden worden wären, wenn die schon damals von mir vorgeschlagenen, aber nicht genehmigten hohen Preise von 1847 eingeführt gewesen wären.

Nachdem sich vorstehende Resultate des neuen Opernhauses ergeben, mußte es meine angelegentlichste Sorge sein, das Gleichgewicht der Einnahmen und Ausgaben wieder herzustellen, wie es vor dem Brande bestanden hatte. Wie schwierig dies war, liegt am Tage; kleinere Einnahmen, größere Ausgaben! Diese sind schwer in Gleichgewicht zu bringen. Ich scheute keine Anstrengung, keine Unannehmlichkeit, um diese Aufgabe zu lösen. Erstens wurde dies bewirkt durch die Erhöhung der Preise, deren Nothwendigkeit nicht länger verkannt werden konnte; sie wurden jedoch nur für die Vorstellungen bestimmt, die, sei es durch Ausstattung großer Opern, als zum Beispiel des „Propheten", oder durch große Gasthonorare bei Künstlern ersten Ranges, große Ausgaben in Anspruch nahmen. Ich werde später bei Anführung der von mir gegebenen administrativen Maßregeln und Einrichtungen ein Mehres über diese Erhöhung der Preise sagen, welche im Jahre 1847 eintrat.

Zweitens wurde zur Ermäßigung der Ausgaben statt der kostspieligen Oelgasbeleuchtung die weit wohlfeilere Steinkohlengas-

beleuchtung im Jahre 1847 eingeführt, über welche ich gleichfalls später Näheres sagen werde; mit ihr wurden auch noch andere bedeutende Ersparungen, als zum Beispiel bei dem Druck der Komödienzettel, verbunden.

Allen diesen Maßregeln und der Aufstellung eines guten und anziehenden Repertoirs gelang es, das ohne meine Schuld gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen. Die Einnahme deckte im Jahre 1847 die Ausgabe. Zu diesem günstigen Resultate wie zu den frühern schon von mir bewirkten zähle ich die Steigerung der Einnahmen der deutschen Vorstellungen. Hatten dieselben im Durchschnitt der meiner Administration vorausgegangenen drei Jahre 170,000 Thaler betragen, so stiegen sie unter mir in den ersten Jahren meiner Administration auf 180 — 190,000 Thaler, im Jahre 1846 auf 202,000 Thaler und in den Jahren 1845 und 1847 auf 222 — 223,000 Thaler, welche letztern Einnahmen die oben erwähnte Durchschnittseinnahme von 170,000 Thalern um mehr denn 50,000 Thaler übertrafen. Ebenso stieg das Abonnement von 13,000 Thaler, so wie ich es im Jahre 1842 antraf, bis auf 31,000 Thaler. Ein sprechenderer Beweis für die erhöhte Theilnahme des Publicums an der von mir geleiteten Kunstanstalt dürfte nicht aufzufinden sein, auch wenn man die äußern günstigen Umstände, als zum Beispiel die Eisenbahnen mit in Anschlag bringt. Letztere vergrößern allerdings das Theaterpublicum einer Stadt, doch muß dasselbe immer erst durch anziehende Vorstellungen gewonnen werden.

Nachdem im Jahre 1847 zum zweiten mal, nach veränderten Verhältnissen, das erwünschte und mir vorgesteckte Ziel, mit der Subvention von 150,000 Thalern auszukommen, durch das Aufgebot aller Kräfte erreicht worden, und so der Weg zu fortdauernden günstigen, ja noch günstigern Erfolgen bei sich gleich bleibenden Verhältnissen angebahnt war, trat im Jahre 1848 die unselige Revolution ein, welche alle errungenen Resultate wieder vernichtete und das königliche Theater in ein neues Stadium versetzte, das weit nachtheiliger als die frühern war. Es ist bekannt, wie ver-

derblich die Revolution für die Theater aller Länder war. Ein Theil derselben mußte wegen Mangel an Besuch geschlossen werden, in andern, die sich in Händen von Unternehmern und in großen Städten, wie Hamburg, befanden, mußte auf Theilung gespielt werden, da die Unternehmer ihre Verbindlichkeiten nicht mehr erfüllen konnten. In Paris mußte die Regierung den subventionirten und nichtsubventionirten Theatern, um ihrem sehr nachtheiligen Schlusse zuvorzukommen, bedeutende Summen zuschießen, die nach pariser Blättern im Jahre 1848 680,000 Francs betrugen. Man gab in demselben Jahre die in Deutschland ohne Anstellung und Gehalt befindlichen Schauspieler auf 2000 an. Die Hoftheater Deutschlands, insofern sie nicht aufhörten, mußten sehr bedeutend zuschießen; in Dresden wurde vermöge einer im Contract befindlichen Clausel allen Mitgliedern des königlichen Theaters gekündigt. Die nachtheiligen Folgen konnten auch bei den königlichen Schauspielen in Berlin nicht ausbleiben. Die Vorboten stellten sich schon im Februar 1848 mit den Nachrichten von der Revolution in Paris ein; im März traten die Nachtheile bei den Zuständen, die ich oben geschildert, in ihrem ganzen Umfange ein. Hörten die revolutionären Zustände zwar im November desselben Jahres mit dem Einmarsch der Truppen auf, so blieben doch noch längere Zeit die Folgen der Revolution, welche namentlich in dem gestörten und verminderten Verkehr und Verdienst bestanden, sowie ferner der Belagerungszustand von schädlichem Einfluß auf den Theaterbesuch und die Theaterkasse. Auch im Jahre 1849, welches die Unruhen in Dresden und Baden und den Marsch der preußischen Truppen an die bedrohten Orte mit sich brachten, dauerte besagter schädliche Einfluß fort.

Das Jahr 1850 endlich, welches für viele Theater, namentlich in Wien und Paris, bessere Zeiten und Zustände herbeiführte, blieb für die königlichen Schauspiele in Berlin fortdauernd nachtheilig. Dies erklärt sattsam die Mobilisirung der Armee und der Landwehr, welche letztere in Preußen tief in die Familienverhältnisse und deren finanzielle Zustände eingreift, sowie der Marsch

von Truppen nach Hessen und an die sächsische Grenze. Erst mit dem Jahre 1851 begann der berliner Thespiswagen wieder in die alten Gleise zurückzukehren, das frühere Interesse am Theater und der Kunst wieder zu erwachen und mit dem hergestellten Verkehr und Verdienst die frühern Einnahmen zurückzukommen.

Zu den durch die politischen Zustände in den Jahren 1848, 1849 und 1850 herbeigeführten Nachtheilen kamen noch andere hinzu, die allerdings mehr oder weniger auch aus der Revolution hervorgingen. Es war erstens die Concurrenz des königlichen Theaters mit fünf bis sechs Theatern, die damals auf einmal hervortraten. Die Nachtheile dieser Concurrenz wurden noch dadurch vermehrt, daß die Concession ihnen ertheilt wurde, ohne daß, wie es zum Beispiel in Paris geschieht, die Gattungen der ihnen gestatteten dramatischen Spiele genau bestimmt uud beschränkt wurden; dies ist so schädlich für die Kunst wie für die Kasse und das Bestehen der Theater; es vermehrt für ein wie das andere Theater die Ausgaben und die Nachtheile der Concurrenz. Am schädlichsten von obigen Theatern waren die im Freien, welche im Sommer anziehender als die geschlossenen sind, selbst wenn letztere weit vorzüglicher. Die erwähnten Nachtheile bestanden ferner in einer Menge von Benefizen, die beim königlichen Theater selbst oder bei andern Theatern und Instituten in Berlin oder auswärts stattfanden, in welchen Mitglieder des königlichen Theaters mitwirkten. Endlich wirkte nachtheilig auf die Theaterkasse eine Masse von Freibillets, deren Ertheilung der Drang der Zeit herbeiführte.

Alle besagten Nachtheile und Folgen der in den Jahren 1848, 1849 und 1850 eingetretenen Calamitäten mußten verderblich auf das Theater einwirken und außerordentliche Zuschüsse gebieterisch fodern. Im Jahre 1848 sank die Einnahme der deutschen Vorstellungen, welche im Jahre 1847 auf 222,600 Thaler gestiegen war, auf 130,600 Thaler herab, bewirkte also gegen das Jahr 1847 eine Mindereinnahme von 92,000 Thalern, ein Wechsel, der nur durch die außerordentlichsten Ereignisse herbeigeführt werden kann. Die Gesammteinnahme des Jahres 1848 war unter dem Einnahmeetat

mit 92,000 Thalern aufgeführt. Demnach würde, wenn die Ausgabe dem Etat gemäß ausgefallen wäre, das Deficit eine gleiche Summe betragen haben. Es bestand jedoch nur in 48,300 Thalern. Es war daher, hauptsächlich an den sachlichen Ausgaben, eine Ersparung von 43,700 Thalern bewirkt worden, eine administrative Maßregel, die in solchen außerordentlichen Fällen zur Pflicht wird, um die an sich schon großen außerordentlichen Zuschüsse möglichst zu mindern. Daß dadurch die Ausgabe für Decorationen, Garderobe u. s. w. unter dem Voranschlag ausfallen und den an die Anstalt zu stellenden Anfoderungen nicht genügen konnte, ist klar, ein Moment, dessen ich später Erwähnung thun werde.

Das Deficit vom Jahre 1849 betrug 23,800 Thaler, das vom Jahre 1850 33,400 Thaler.

Ich entwickelte oben, daß das Jahr 1850 für das königliche Theater in Berlin ungünstiger als für andere Theater anderer Städte war; so waren namentlich die Einnahmen der Monate November und December weit geringer als die derselben Monate des Jahres 1849 infolge der Mobilisirung der Armee und Landwehr und der damaligen Kriegszustände. Die Einnahme der deutschen Vorstellungen des Jahres 1850 betrug, der glänzenden Erscheinung des „Propheten" ungeachtet — der von Ende April bis Ende Juni, wo die Opernferien begannen, allein 14 Wiederholungen erlebte — nur 173,000 Thaler, blieb also weit unter der etatirten Einnahme. Selbst die Vorstellungen des „Propheten", mit den Gastspielen von Tichatschek, Ander, Pauline Viardot-Garcia und Johanna Wagner, konnten des größten Erfolges und der erhöhten Preise ungeachtet nicht die Höhe der Einnahmen vom Jahre 1847, die gleichfalls mit erhöhten Preisen stattfanden, erreichen, ein Beweis, wie die Verhältnisse noch nicht den günstigen Stand für das Theater vor der Revolution wieder erreicht hatten. Die Ausstattung des „Propheten" kostete 15,000 Thaler, die Gastspiele in demselben kosteten 10,200 Thaler. Hierbei bemerke ich Folgendes.

Um jede neue Collision mit dem von mir hochverehrten Componisten des „Propheten" zu vermeiden, hatte ich gebeten, daß diese

seine Oper ganz nach seinen Intentionen und Wünschen in Bezug auf Besetzung, Gastspiele, Ausstattung u. s. w. gegeben würde, zu welchem Zwecke ich selbst im December 1849 nach Paris reiste, um die dasige Darstellung zu sehen und seine Wünsche in Empfang zu nehmen. Eine natürliche Folge davon war, daß ich in Betreff dieser Oper irgend eine Verantwortlichkeit nicht tragen konnte.

Endlich kam zu den nachtheiligsten Einwirkungen im Jahre 1850 das Gastspiel der Rachel, der aus hoher Schätzung ihres außerordentlichen Talents das Opernhaus frei überlassen worden war und dem zufolge sie eine Summe von 15,400 Thalern bezog, welches natürlich auf die Einnahme der deutschen Vorstellungen nachtheilig wirken mußte. Gleiche Begünstigung und gleiche Vortheile dürften ihr bei andern Theatern nicht zu Theil geworden sein.

Nach Allem erscheint das Deficit des Jahres 1850 von 33,400 Thalern verhältnißmäßig nicht bedeutend.

Ich unterlasse nicht zu bemerken, daß nach Wegfall des französischen Theaters im Jahre 1848 der allerhöchste Zuschuß von 150,000 Thalern um 15,000 Thaler vermindert worden, sodaß derselbe infolge dessen und des Wegfalls einer andern etatsmäßigen Ausgabe seit dieser Zeit nur 133,700 Thaler betrug. Im Jahre 1851 endlich traten mit der Demobilisirung der Armee und Landwehr und dem wiederkehrenden Wohlstande die alten günstigen Verhältnisse für das Theater wieder ein, in deren Folge sich am Ende Juni 1851, wo ich auf mein Gesuch allergnädigst pensionirt ward, die Ausgabe von der Einnahme gedeckt fand und kein Deficit vorhanden war.

Diese finanzielle Uebersicht meiner berliner Administration wird mit folgender Bemerkung geschlossen.

Diese neunjährige Leitung wurde, wie keine meiner Vorgänger seit Iffland's Tode, von vielfältigen Unfällen und Widerwärtigkeiten begleitet, die sie zu einer der schwierigsten und anstrengendsten machten. Dies Alles konnte jedoch nicht vielfache, allerdings durch große Anstrengungen errungene günstige Erfolge, sowie die

Einführung vieler heilsamen und der Theateranstalt noch jetzt Nutzen und Gewinn bringenden Einrichtungen behindern.

Die mir gestellte finanzielle Aufgabe, so glaube ich sagen zu dürfen, ist von mir gelöst worden, insofern und soweit dies nicht unmöglich gemacht wurde durch Calamitäten, wie Brand, Revolution, Cholera und Kriegszustände, oder durch außerordentliche von mir nicht ausgehende Ausgaben, oder endlich durch neueingetretene, das Gleichgewicht der Einnahme und Ausgabe behindernde Umstände, wie die des neuen Opernhauses waren.

Nachstehende von mir mit dem königlichen Theater verbundene Einrichtungen sind sowol von allgemeinem theatralischen, als von speciellern Interesse für das königliche Theater in Berlin. Ihre Aufzählung dürfte daher allen Denen, die ein näheres Interesse am Theater nehmen, nicht unwillkommen sein, sowie auch einen Beitrag zur Statistik und Geschichte des berliner Theaters liefern. Insoweit diese Einrichtungen mehr die Administration betreffen, folgen sie nachstehend; insofern sie mehr artistischer Natur sind, folgen sie später bei der artistischen Uebersicht.

Die erste der administrativen Einrichtungen besteht in den von mir getroffenen Feuersicherheitsmaßregeln. Es ist nicht zu läugnen, daß Diejenigen, die ich im Jahre 1842 antraf und die sich von frühern Zeiten herschrieben, höchst mangelhaft und unzureichend waren. Dies legte mir daher nach Wiederherstellung des Opernhauses im Jahre 1845 die dringende Pflicht auf, diesen Mängeln abzuhelfen.

An die Stelle der bisherigen Kastellane, die durch vorgerücktes Alter und Mangel an gehöriger Sachkenntniß sich nicht zur Beaufsichtigung der Theater in feuerpolizeilicher Hinsicht eigneten, wurden und zwar in jedem der beiden Häuser ein Haus- und Polizeiinspector angestellt, welcher die erfoderliche Kraft, Einsicht und Erfahrung besitzt, um diese schwere Verantwortlichkeit übernehmen zu können. Beide wohnen im Theater. Ihnen wurde eine Feuerwachtmannschaft von 3 Spritzenmeistern und 14 Wächtern und Zimmergesellen, denen noch bei großen Vorstellungen Extrawächter beigegeben werden, für den Tag- und Nachtdienst unterstellt; die

Feuerlöschgeräthe wurden vermehrt, Wasserreservoirs angelegt, von denen Röhren und Schläuche nach allen Theilen des Schauplatzes wie der Bühne führen, und ein Regulativ erlassen, das die nöthigen Vorsichtsmaßregeln, als fortdauernde Patrouillen in und außer dem Hause, eine Controle durch Einlegung von Marken in die Polizeiuhren u. s. w., sowie alle Maßregeln bei einem Brande genau in 46 Paragraphen festsetzt. Das Regulativ ist gedruckt, und kann zur Benutzung bei andern Theatern dienen und seine Zweckmäßigkeit bewähren. Die Kosten wurden von 762 auf 2400 Thaler vermehrt. Für die Sicherheit des Publicums bei einem ausbrechenden Feuer war bei dem Bau des Opernhauses durch sechs steinerne und eiserne Treppen, wovon zwei ausschließlich für das Publicum des Amphitheaters bestimmt, und durch zehn Ausgänge gesorgt. Außerdem dient zum Ausgange bei einem Feuer der große feuerfeste Concertsaal, zu welchem vier Thüren aus dem ersten Range und drei aus dem dritten Range führen und aus welchem eine Freitreppe nach der Straße führt. Im Schauspielhause kommen zu den Ausgängen im untern Stock noch diejenigen hinzu, welche hinter dem Parterre durch drei Thüren auf die Freitreppe nach dem Platze führen. Alle besagten Ausgänge stehen theils während der Vorstellung offen, theils werden sie, getroffener Vorsorge gemäß, im Augenblick des ausbrechenden Feuers geöffnet. Alle diese getroffenen Maßregeln haben sich schon bei einer Feuersgefahr im Jahre 1847, während der Vorstellung vom 17. März, in welcher Fanny Cerrito tanzte, in der Art bewährt, daß nach Ablauf einiger Minuten ein brennender Vorhang gelöscht und die Vorstellung sogleich ihren Fortgang nahm. Auch waren im ersten Augenblicke alle während der Vorstellung geschlossenen Ausgänge geöffnet. Es steht zu erwarten und zu hoffen, daß die getroffenen Feuersicherheitsmaßregeln auch allen Unfällen, wie denen, die den Brand des Opernhauses am 18. August herbeiführten, künftig begegnen werden.

Ich war so glücklich, über diese Anordnung die schriftliche Versicherung des allerhöchsten Beifalls zu erhalten.

Die zweite Einrichtung betrifft die Controle für Parterre und Amphitheater. Bei den benannten zwei offenen Plätzen ist eine durchgreifende Controle am nöthigsten, weil bei denselben eine Beaufsichtigung und Revision von Seiten der Inspection schwieriger als bei den Logen und gesperrten Sitzen ist.

Die Misbräuche, welche früher in dieser Hinsicht obwalteten, sind notorisch. Die Controle war, soviel mir bekannt, beim Theater neu; sie ist jedoch ähnlich der bei den Eisenbahnen eingeführten. Eine kurze Beschreibung wird für Theateradministratoren nicht ohne Interesse sein.

Die Parterre- oder Amphitheaterbillets, auf denen vermöge eines Stempels Tag und Datum der Vorstellung angegeben, sind von Papier und gelten nur für diese eine Vorstellung. Dem Billet ist ein Retourbillet angefügt, das jedoch leicht von dem erstern getrennt werden kann. Beim Vorzeigen an der Controle wird vom Controleur das Retourbillet von dem Parterre- oder Amphitheater getrennt und zurückbehalten; das letztere behält der Käufer und zeigt es beim Eintritte in das Parterre oder Amphitheater vor, ohne es abzugeben; verläßt er den Platz, so erhält er das Retourbillet vom Controleur zurück, dem er es gleichfalls wiedergibt, wenn er auf seinen Platz zurückgeht. Nach diesem Tage und dieser Vorstellung hat das Billet keine Gültigkeit mehr.

Die gewöhnlichen auf Pappe gezogenen Contremarken, die für alle Vorstellungen gültig sind und zu vielfachen für die Kasse sehr nachtheiligen Unterschleifen Veranlassung geben, werden hierdurch ganz beseitigt. Vorgedachte Controle hat den Vortheil, daß sie das Publicum nicht mehr als früher behelligt und jeden Misbrauch, man kann sagen, beinahe unmöglich macht. Sie gewährte die günstigsten Resultate; Vergleichungen der Zahl der vor und nach eingeführter Controle verkauften Parterre- und Amphitheaterbillets stellten heraus, daß durchschnittlich ungefähr zwei Drittheile der Billets mehr als früher verkauft wurden, also statt 30: 50, statt 90: 150 Billets. Dies Ergebniß ist sehr vortheilhaft für die Kasse. Es läßt sich auch, was man häufig in Frankreich findet, dem Mis-

brauche von Contremarken durch sogenannte Retourbillets entgegengekommen, welche Dem, der das Haus verläßt, an der Controle gegeben werden; nur gestattet nicht immer die Localität, diese Controle da, wo es nöthig, anzubringen.

Eigen genug fand ich bei einem spätern Besuche Italiens im Jahre 1851 im Theater St.-Carlo zu Neapel eine ganz gleiche Controle, wie die von mir in Berlin eingeführte.

Durch dieselbe und durch ein aufgestelltes zuverlässiges und unparteiisches Kasse- und Billetverkaufspersonal, sowie noch durch manche andere Maßregeln, als zum Beispiel die zur Bequemlichkeit des Publicums und Beförderung der Ordnung hier wie in München eingeführten queues beim Billetverkauf Vormittags, durch alles dies wurde möglichst den früher in dieser Hinsicht bestandenen Misbräuchen entgegengekommen.

Die dritte Einrichtung betrifft die Aufnahme von Inventarien der Theatergegenstände. Zum vierten male lag mir dies mühselige, aber für das werthvolle Theatereigenthum wichtige Werk ob. Wie in Darmstadt und München, so fand ich auch hier die Inventarien nicht vollständig und ausreichend, und mußte deren Anfertigung größtentheils erst bewerkstelligen. Die Decorationen waren hier, zum Nachtheile des großen und complicirten Geschäftsganges, in drei in verschiedenen Straßen befindliche Magazine vertheilt. Im Hofe des großen Theatermagazins in der Französischen Straße wurde ein neues Decorationsmagazin aufgeführt, in welchem nunmehr die Decorationen der berliner Schauspielhäuser, bis auf einen Theil der Decorationen des Schauspielhauses, welcher sich in letzterm befindet, vereinigt wurden. Desgleichen wurden in neun Foliobänden die Inventarien sämmtlicher Decorationen von fünf Schauspielhäusern, in Berlin, Charlottenburg, Potsdam und im neuen Palais, aufgenommen, sowie die zahllosen einzelnen Decorationsstücke mit dem Zeichen des Inventars versehen. Diese allerdings schwierige Inventarisirung, die bei andern Theatern gewöhnlich während eines temporären Schlusses der Vorstellungen geschieht, wurde durch den Decorationsinspector Daubner bewerkstelligt, nachdem man früher während des

täglichen Spiels in mehren Häusern die Möglichkeit derselben bewerkstelligt hatte.

Ebenso wurde das Inventar der Requisiten, das sind Möbeln, Waffen, Geräthe aller Art u. s. w. in sechs Foliobänden aufgenommen und auch diese Gegenstände, die vorher in den verschiedenen Häusern an verschiedenen Orten, selbst in Corridors, zerstreut gewesen, in Magazinen zweckmäßig aufgestellt und vereinigt. Andere Inventarien wurden revidirt und so das Werk der Inventarisirung bis auf die Garderobegegenstände vollendet. Bei der oben beschriebenen Größe der königlichen Theateranstalt mag man die Größe ihrer Inventarien beurtheilen, deren Werth auf 300,000 Thaler angeschlagen werden kann. Sowie dies königliche Eigenthum durch die Inventarisirung geordnet und vor Verschleuderung gewahrt, so wurde auch der größte Theil derselben dadurch möglichst vor Brand gesichert, daß derselbe jetzt nicht in den Schauspielhäusern, sondern außerhalb aufbewahrt wird. Die Decorationen, Requisiten und die Garderobe befinden sich zum größten Theil in dem Magazin der Französischen Straße; die Bibliothek, die Musikalien und das Theaterarchiv befinden sich in dem außerhalb der Schauspielhäuser gelegenen Bureau der Generalintendantur. Letzteres war früher im Schauspielhause und zwar im dritten Stock, nur durch eine Thüre von dem Schauplatz getrennt. Im Falle eines Theaterbrandes war es unrettbar nebst der Bibliothek, Musikaliensammlung und dem Archive verloren. Durch eine von mir bewerkstelligte Verlegung des Bureaus in ein dem Schauspielhause nahegelegenes Haus wurden die besagten Inventarien gesichert, und zugleich, bei der Nähe des Bureaus, der Geschäftsgang nicht gehemmt. Ein bedeutender Miethzins mußte für das neue Bureau gezahlt werden; ein Beweis, daß, wo es galt, Mehrausgaben nicht gescheut wurden.

Vorstehende Maßregeln waren so glücklich, eine besondere allerhöchste Belobung zu erlangen.

Die vierte Einrichtung betrifft die im Jahre 1847 im Opernhause eingeführte Steinkohlengasbeleuchtung, für welche die städti-

sche Gasbeleuchtungsanstalt das Gas liefert. Es ist früher erwähnt worden, daß bei dem Opernhausbau gegen meine Ansicht und meinen Willen die Oelgasbeleuchtung eingeführt wurde. Als in München von mir die Gasbeleuchtung eingeführt werden sollte, kam bei dem Mangel an Steinkohlen in Baiern auch die Oelgasbeleuchtung in Vorschlag. Bei näherer Untersuchung und eingezogener Erkundigung von Orten und Theatern, wo sie in Anwendung gekommen war, mußte man jedoch dieselbe als zu theuer aufgeben. Dies bestätigte sich vollkommen in Berlin; die Beleuchtung kostete die enorme Summe von 16,000 jährlich und überschritt den Voranschlag mit 6000 Thaler jährlich; bei großen Opernvorstellungen kostete sie für den Abend 80 Thaler. Dies sowol, als auch der Uebelstand, daß durch diese Beleuchtung sich zu öftern malen ein höchst unangenehmer Geruch verbreitete, nöthigte mich, bald möglichst die Steinkohlengasbeleuchtung einzuführen, obwol dies für die Herstellung des dazu nöthigen Apparats eine bedeutende Summe erfoderte und mit vielfachen Schwierigkeiten verbunden war.

Im Jahre 1847 wurde diese Beleuchtung im Opernhause vollendet. Sie ist nach dem Systeme des Commissionsraths Blochmann in Dresden, von seinem Sohne, dem Director Blochmann, mit Zuziehung des Beleuchtungsinspectors Leist und, in Betreff der Beleuchtung der Bühne, des Maschinisten und Theaterinspectors Daubner, ausgeführt worden. Man bezweckte dabei nicht nur die möglichste Vollendung des mechanischen Theils der Ausführung und den Reichthum der Beleuchtung, sondern auch die möglichste Sicherheit vor Feuersgefahr und Unglücksfällen aller Art. Eine besondere Röhrenleitung führt das Gas, das sich, wie bei allen von den Herren Blochmann Vater und Sohn begründeten Gasanstalten und hier vorzüglich infolge des Verbrauchs von englischen Steinkohlen, durch eine besondere Reinheit auszeichnet, aus der städtischen Gasometeranstalt in der Georgenstraße nach dem Opernhause, wo sich diese Leitung in der Nähe der katholischen Kirche in zwei Aeste theilt, die parallel der Längenfronte des Gebäudes liegen und an sieben verschiedenen Stellen in das Innere des

Opernhauses eintritt, um daselbst die einzelnen Systeme der Leitungen, welche sämmtlich der Sicherheit wegen aus schmiedeeisernen, gezogenen Röhren gearbeitet sind, zu versorgen. Dadurch, und daß sonach die Hauptröhrenleitung, welche sich früher im Gebäude selbst unter dem Maschinenraum befand (wie dies auch in Paris der Fall ist), jetzt außerhalb desselben angebracht ist, und daß an sämmtlichen Stellen, wo das Gas ins Opernhaus eintritt, ja selbst bei den verschiedenen im Hause befindlichen Systemen der Leitungsröhren Abschlußhähne angebracht sind, mithin jedes der besagten Systeme geschlossen und von dem andern getrennt werden kann; ferner dadurch, daß jetzt überall im Hause, namentlich in den Corridors, die Röhren frei und offen gelegt werden, sodaß, wenn sie schadhaft werden sollten, das Gas entweicht und einen üblen Geruch verbreitet, man augenblicklich die schadhafte Stelle ermitteln und diesem Uebelstande schneller als bisher abhelfen kann — durch dieses Alles wurde die möglichste Sicherheit bezweckt.

In der Nähe des Prosceniums befindet sich eine Vorrichtung, von wo aus durch eine Person die Beleuchtung des Kronleuchters, der Rampe und der Coulissen regulirt werden kann. Die Gesammtzahl der verschiedenen Flammen, als große und kleine Straßenbrenner, Lichtbrenner, die im Schauplatze, den Corridors, der Bühne u. s. w. brennen können, beläuft sich auf ungefähr 2200, welche jedoch zu gleicher Zeit selten im Gebrauche sind. Die Rampe hat 80, die Coulissen haben 160 16° Brenner. Das höchste Gasconsum bei einer Vorstellung beläuft sich auf ungefähr 16,000 Cubikfuß, deren Kosten, bei dem Preise von 2 Thaler für 1000 Cubikfuß, 32 Thaler betragen. Verbreitet die gegenwärtige Beleuchtung ein größeres Licht, als die frühere, namentlich die auf der Bühne beinahe das Doppelte, so dürfte wol kaum ein anderes Theater so reich und hell beleuchtet sein, wie das hiesige Opernhaus, sowie auch in andern Theatern die Gesammtzahl der angegebenen Flammen nicht erreicht werden dürfte. (In Dresden sind deren nur 758.) Durch diese reiche Beleuchtung traten die Schönheiten des neuen

Opernhauses im klarsten Lichte hervor. Ebenso hat sie während eines nun sechsjährigen Gebrauchs keine nachtheilige Einwirkung auf die Farben und Vergoldungen ausgeübt, während in den pariser Schauspielhäusern diese Nachtheile nur zu bald eintreten und der Decorirung des Schauplatzes schaden. Ungeachtet die Steinkohlengasbeleuchtung reicher als die frühere Oelgasbeleuchtung ist, so wird doch durch die erstere eine Ersparung von mehr denn 4000 Thaler bewirkt. So vereinen sich in dieser neuen, nunmehr vollendeten Beleuchtung des Opernhauses mit dem Vortheile der Wohlfeilheit die eines reichern Lichts, der Zweckmäßigkeit und der Sicherheit.

Durch die gegenwärtige Administration ist auch die Steinkohlengasbeleuchtung im neu hergestellten Schauspielhause eingeführt und dadurch diese Beleuchtung bedeutend vermehrt worden.

Bei Gelegenheit der durch die Steinkohlengasbeleuchtung im Opernhause bewirkten Ersparung von 4000 Thalern bemerke ich, daß eine weitere Ersparung von 1400 Thalern durch eine gleiche, wie in München so auch in Berlin in Betreff der Komödienzettel getroffene Einrichtung bewirkt worden ist, worüber das Nähere sich im dritten Abschnitte bei Aufzählung der in München getroffenen Einrichtungen unter 5) befindet.

Beide vorbesagte Ersparnisse verbleiben fortdauernd der Kunstanstalt.

Die fünfte Einrichtung besteht in der Erhöhung der Preise. Es wird zuerst eine für die allgemeine Theaterstatistik nicht uninteressante Angabe und Vergleichung der Preise und zwar der gewöhnlichen wie der erhöhten der Theater von London, Petersburg, Paris, Wien, Berlin und andern Orten mitgetheilt:

Preise der Plätze.

(Nach preußischem Gelde berechnet.)

	Ort.	Plätze.	Preise.
1.	London.		
	Italienische Oper.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Lehnstuhl. . . .	7 Thlr.
		1 Parterrebillet. .	2 Thlr. 10 Sgr.
	b. erhöhter Preis	1 Lehnstuhl . . .	14 Thlr.
		1 Parterrebillet. .	4 Thlr. 20 Sgr.
	Drury Lane	1 Billet I. Ranges	2 Thlr.
		1 Parterrebillet. .	1 Thlr.
2.	Petersburg.		
	Im großen Theater.		
	a. bei italien. Opern	1 Lehnstuhl . . .	8 Thlr. 16 Sgr.
	b. bei andern Vorstell.	1 Lehnstuhl . . .	3 Thlr. 6 Sgr.
3.	Wien.		
	Kärnthnerthortheater.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	1 Thlr. 12 Sgr.
		1 Parterrebillet. .	21 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges	3 Thlr. 15 Sgr.
		1 Parterrebillet. .	27 Sgr.
	Theater an der Wien.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Sperrsitz	1 Thlr. 22 Sgr.
		1 Parterrebillet. .	21 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Sperrsitzbillet. .	5 Thlr. 18 Sgr.
		1 Parterrebillet. .	27 Sgr.
4.	Paris.		
	gewöhnlicher Preis .	1 Billet I. Ranges	3 Thlr. 6 Sgr.
		1 Parterrebillet. .	1 Thlr. 10 Sgr.
5.	Hannover.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	25 Sgr.
		1 Parterrebillet. .	$12\frac{1}{2}$ Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges	2 Thlr.
		1 Parterrebillet . .	1 Thlr.

	Ort.	Plätze.	Preise.
6.	Hamburg.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	27 Sgr.
		1 Parterrebillet .	15 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges	1 Thlr. 24 Sgr.
		1 Parterrebillet .	1 Thlr.
7.	Frankfurt a. M.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	1 Thlr.
		1 Parterrebillet .	17 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges	2 Thlr. 25 Sgr.
		1 Parterrebillet .	27 Sgr.
8.	Breslau.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	20 Sgr.
		1 Parterrebillet .	10 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges „ Balcon . . „ Parq.-Log. „ Parquets .	2 Thlr.
		1 Parterrebillet .	25 Sgr.
9.	Dresden.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	1 Thlr.
		1 Parterrebillet .	10 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges	2 Thlr.
		1 Billet II. Ranges	1 Thlr. 10 Sgr.
		1 Parterrebillet .	20 Sgr.
10.	Berlin.		
	a. gewöhnlicher Preis	1 Billet I. Ranges	1 Thlr.
		1 Parterrebillet .	15 Sgr.
	b. erhöhter Preis . .	1 Billet I. Ranges	1 Thlr. 10 Sgr.
		1 Parterrebillet .	20 Sgr.

Zur leichtern Uebersicht sind nur die Preise des ersten Platzes und des Parterre angeführt. Was die berliner Preise betrifft,

sind sie in vorstehender Preisangabe so angegeben, wie sie bis zum Jahre 1847 bestanden, also vor der Erhöhung. Aus derselben ergibt sich, daß London die höchsten, Berlin die niedrigsten Preise hat, namentlich bei Vorstellungen mit erhöhten Preisen. Es wird im letztgedachten Falle für erste Plätze ungefähr in London das Zehnfache, in Petersburg das Sechsfache, in Wien das Dreifache, in Frankfurt a. M. das Doppelte von den berliner Preisen gezahlt, und selbst in Hannover, Dresden, Hamburg und Breslau wird ein Drittel mehr als in Berlin bezahlt. Die vorstehend angegebenen berliner Preise waren um so geringer, als das berliner Opernhaus eins der kleinern ist. Es faßt nur 1790, während das hamburger 2300, das münchener 2500 und das darmstädter 2000 Personen faßt.

Es ist früher auseinandergesetzt worden, daß das neue Opernhaus weniger Personen als das alte faßt und geringere Einnahmen gewährt; daß die Tagesausgaben im neuen gestiegen, sodaß sie oft nebst den großen gegen früher bedeutend erhöhten Gasthonoraren (die bei Künstlern ersten Ranges bis auf 60 Friedrichsd'or für eine Rolle, gestiegen, ja, wenn mehre Gäste an einem Abend zusammenkamen, 90 Friedrichsd'or betrugen) die Einnahmen absorbirten; es ist gleichfalls gesagt worden, daß die königliche Theateranstalt in Berlin, namentlich die Oper an Größe des Orchesters, Chors und an Reichthum der Decorationen, Garderobe, Beleuchtung u. s. w. den ersten europäischen Theatern gleichsteht, wenn nicht dieselbe überbietet; muß demnach die Ausgabe eine der größten sein, so ist dagegen, wie aus dem sechsten Abschnitte erhellt, die Subvention eine kleinere als in Paris und Wien. Soll nun das Gleichgewicht zwischen Einnahme und Ausgabe erhalten werden, muß nothwendig die Einnahme erhöht werden, und dies wird durch größere Preise bewirkt, wie die Erfahrung bestätigt, wenn es noch einer Bestätigung bedarf. Bei ganz gleichen Verhältnissen und Umständen, bei einer gleichen Anziehung des Repertoirs durch interessante Vorstellungen und Gastspiele von Künstlern ersten Ranges brachte das Jahr 1846, wo die Preise noch

nicht erhöht waren, eine Einnahme von 202,000 Thaler und ein Deficit von 13,000 Thalern, während das Jahr 1847, mit welchem die Erhöhung der Preise eintrat, eine Einnahme von 222,000 Thaler und kein Deficit brachte. Noch deutlicher ergibt sich das Resultat der höhern Preise durch einen Vergleich des ersten Quartals 1846 mit dem vom Jahre 1847. In das erstbesagte fielen die Saisons von Jenny Lind, Fanny Cerrito und St.-Leon, sowie das Gastspiel des Tenoristen Härtinger; in das letztbesagte Quartal fielen die Saisons von Pauline Viardot-Garcia und gleichfalls von Fanny Cerrito und St.-Leon, sowie das Gastspiel von Tichatschek; das Quartal von 1846 bot gleiches Interesse, wenn nicht in Betreff der Jenny Lind noch größeres als das vom Jahre 1847. Dagegen gewährte das letzte eine um 10,000 Thaler höhere Einnahme, was allein den erhöhten Preisen beizumessen ist. Durch beide Vergleiche wird der oft gemachte Einwurf widerlegt, daß, wenn auch für einzelne Vorstellungen, doch im Ganzen die Einnahmen durch erhöhte Preise nicht gewinnen. Es haben sich demnach die letztern, welche zum Gegenstand so vielfacher Anfeindungen meiner Administration wurden, so nützlich als nöthig erwiesen und durch sie und einige Ersparungen allein wurde es möglich, das durch die Verhältnisse, welche das neue Opernhaus begleiteten, gestörte Gleichgewicht wieder herzustellen. Zu diesem Zwecke darf selbst ein königliches Theater das Mittel der Preiserhöhung nicht scheuen. So wurde zum Beispiel bei dem kaiserlichen Theater in Petersburg, wo eine große Munificenz obwaltet, die italienische Oper lediglich durch die hohen Preise, nicht durch einen besondern allerhöchsten Zuschuß erhalten.

Die Erhöhung der Preise übrigens, wenn sie auch noch so begründet, erleidet überall heftige Angriffe. Ich nahm sie gern auf mich, um dadurch einen reellen Vortheil für die Anstalt zu begründen, der ihr auch für die Folge verbleibt. Uebrigens ist bei einer solchen Preiserhöhung wohl zu bedenken, daß sie nur ausnahmsweise bei solchen Vorstellungen eintritt, die einen großen Aufwand, sei es für Ausstattung von Stücken, sei es für Gastspiele, erfo-

dern. Solche Vorstellungen sind wie Luxusartikel zu betrachten, die auch theuerer bezahlt werden. Bei vielen und auch classischen Opernvorstellungen, die nicht einen gleichen Aufwand erfodern und brauchen, fanden die hohen Preise nicht statt. Das Theater wird sonach selbst Denen, für welche die hohen Preise zu theuer, nicht entzogen; auch tritt die Erhöhung bei den Plätzen zu den niedern Preisen nicht ein. Zu Allem kommt endlich noch, daß die Preiserhöhung an sich und im Verhältniß zu der bei andern Theatern eine mäßige war. So wurde der erste Rang von 1 Thaler 10 Silbergroschen auf 2 Thaler, das Parquet von 1 Thaler auf 1 Thaler 15 Silbergroschen, der zweite Rang von 1 Thaler auf 1 Thaler 10 Silbergroschen erhöht; beim dritten Range, Parterre und Amphitheater wurden die Preise nicht erhöht.

Nach Allem dürfte die von mir eingeführte Preiserhöhung als vollkommen gerechtfertigt erscheinen. Abgesehen von ihrem Vortheil für die königliche Kasse, hat sie auch noch den Vortheil, daß sie dem Billetwucher in Etwas entgegentritt, indem kein so großer Gewinn als früher dabei in Aussicht steht und daher bei einem Aufkauf der Billets mehr als früher gewagt wird. Wären die erhöhten Preise bei den Vorstellungen von Jenny Lind in den Jahren 1845 und 1846 eingeführt gewesen, so würde der Billetwucher zwar nicht weggefallen sein, aber doch nicht in dem Maße wie früher gewaltet haben, wobei das Publicum nur gewonnen hätte.

Von der mir folgenden Administration wurden die von mir eingeführten hohen Preise zwar im Ganzen beibehalten, aber in einzelnen Ansätzen verringert. Der erste Rang wurde von 2 Thaler auf 1 Thaler 20 Silbergroschen, das Parquet und die Tribüne von 1 Thaler 15 Silbergroschen auf 1 Thaler 10 Silbergroschen, und der zweite Rang von 1 Thaler 10 Silbergroschen auf 1 Thaler herabgesetzt; der dritte Rang, Parterre und Amphitheater blieben unverändert. Wenn die Herabsetzung dem Publicum nur angenehm sein konnte, so muß ich doch gestehen, daß sie mir theils an sich nicht zweckmäßig, theils nachtheilig für die Kasse erscheint. Die Plätze, die für das bemittelte Publicum bestimmt, erhalten niedrigere

Preise, dagegen die für das weniger bemittelte die frühern Preise behalten. Dies scheint unverhältnißmäßig und nicht billig.

Was die geringe Ermäßigung um 10 Silbergroschen und 5 Silbergroschen anlangt, so scheint sie mir für die Fälle, wo die hohen Preise eintreten, als bei Erscheinung berühmter Gäste, zum Beispiel der Lind, Viardot, Cerrito, des Formes und Anderer unnütz. Wer dergleichen Erscheinungen früher sehen wollte, hat auf die wenigen Groschen nicht geachtet, welche früher mehr gezahlt wurden.

Dagegen dürfte die Einnahme bei dergleichen Vorstellungen infolge der eingetretenen Ermäßigung wol 200 Thaler und mehr verlieren, was von Bedeutung ist.

Die sechste Einrichtung betrifft die Garderobe. Wenn ich über diesen Gegenstand mich mehr verbreite, als er es an sich in dieser Schrift in Anspruch nehmen könnte, so geschieht es, weil ich, wie über meine ganze Administration so auch über diesen Theil derselben das klarste Licht zu verbreiten, mich veranlaßt fühle. Mehre Maßregeln, die in Betreff der Garderobe nach meinem Abgange getroffen wurden, gaben zu vielfachen Gerüchten Veranlassung, die die Anerkennung meiner Administration schmälern wollten. Bei allen meinen frühern Leitungen hatte ich diese Anerkennung von allen Seiten, auch von meinem Nachfolger, im vollkommensten Maße erhalten; zum ersten male war es daher, daß meine Administration durch die erwähnten Gerüchte in ein zweifelhaftes Licht gestellt wurde.

Ich fand, was notorisch ist, das Garderobewesen in einem höchst mangelhaften Zustande, worüber ich zu wiederholten malen berichtete.

Es ging, als ich im Jahre 1842 eintrat, diesem bedeutenden und kostspieligen Zweige der Verwaltung ein Vorstand ab, wie ihn die größte aller Theateranstalten vor Allem braucht. Der frühere Garderobeinspector Gasperini war gestorben und seine Stelle nicht wieder besetzt worden. Die Garderobeleitung war in vielfachen Händen, in denen eines Garderobeaufsehers und sämmt-

licher Garderobiers. Fehlte dieser Leitung die nöthige Einheit, so gingen auch allen damit Betheiligten die zur Leitung eines so großen Geschäfts erfoderlichen Eigenschaften ab.

Jeder der Benannten hatte die Schlüssel der Garderobemagazine und nahm die Garderobestücke, die der Dienst erfoderte, heraus; Niemand konnte sonach eine Verantwortlichkeit für den Bestand der Garderobe haben, um so mehr, als vollständige, übersichtliche Inventarien abgingen.

Die Magazine waren in verschiedenen Häusern, mangelhaft und unzweckmäßig, zum Theil selbst ohne Licht und Luft.

Von einem dem Grafen Brühl beigegebenen Curatorium waren Ersparungen dictatorisch angeordnet worden, was zur Folge hatte, daß, wie es in München vor mir geschah, anstatt neue Anschaffungen zu machen, die vorhandenen Garderobestücke wiederholt abgeändert und deteriorirt wurden.

Der hauptorganische Fehler war endlich der, daß die Neufertigung, Abänderung und Reparirung der Garderobe nicht in einer im Theater befindlichen Schneiderwerkstatt, sondern bei den verschiedenen, den einzelnen Zweigen der Männer-, Frauen-, Opern-, Ballet- und Schauspielgarderobe vorgesetzten Garderobiers in deren Hause gefertigt wurde. Dies führt eine Menge von Misbräuchen mit sich; das nöthige Material zur Garderobe wird aus dem Hause gegeben, die Fertigung und Abänderung ist ohne Oberaufsicht und in artistischer wie finanzieller Hinsicht schädlich; die Garderobe wird häufigst hin- und hergeschafft, was der Erhaltung nachtheilig ist. Durch diese Einrichtung, sowie durch die oben angegebenen sämmtlichen Mängel wurde der Willkür, Unordnung, Verschwendung und Verschleuderung Thor und Thüre geöffnet.

Ich erkannte diese Nachtheile bald nach meinem Amtsantritt, ohne sie jedoch beseitigen zu können; alle Versuche, dies durch möglichst bedachte und zweckmäßige Dienstreglements zu erreichen, scheiterten an dem Mangel eines zur Leitung des Garderobewesens vollkommen geeigneten und praktisch wie theoretisch gebildeten Mannes.

Ich habe oben ausführlich die Größe der berliner Anstalt besprochen; sie war auch auf die Garderobe von besonderm Einfluß. Sie mußte sich auf alle Gattungen erstrecken, Oper, Ballet und Schauspiel, die sich oft kreuzen und gegenseitig behindern.

Enthielt, wie oben gesagt, die münchener Garderobe 42,400 Stücke, so enthält die berliner gewiß das Doppelte und mehr, was sich nach Aufnahme des Inventars nur bestätigen dürfte.

Der Costümier Heine, einer der erfahrensten und einsichtsvollsten Männer in diesem Fache, sagt sowol im Allgemeinen als mit Beziehung auf die Garderobe, daß das königliche berliner Theater hinsichtlich der Größe des Geschäftsbetriebes, der Zahl der täglichen, in mehren Häusern stattfindenden Vorstellungen und der enormen Consumtion mit keinem Theater der Welt in Parallele zu stellen, und mit demselben die große Oper in Paris, auf nur eine Operngattung, ein Repertoir von zwanzig Opern höchstens beschränkt, bei nur drei bis vier Vorstellungen wöchentlich, gar nicht zu vergleichen sei. Und selbst diese eine Gattung, die große Oper, kann wol in Paris nicht großartiger dargestellt werden, als in Berlin; man denke an die Vorstellungen von „Olympia", „Feldlager", deren jede an 600 Anzüge erfodert; dazu kommt, daß die Garderobegegenstände aus den Magazinen fortwährend in die verschiedenen Theater geschafft und verschickt werden mußten, was so mühselig als schädlich ist.

Bei einer solchen Größe und Complicirtheit ist Aufsicht, Thätigkeit und Ordnung um so nöthiger und der Abgang derselben muß größere Nachtheile nach sich ziehen, als es bei andern, weniger umfangreichen Theatern der Fall sein würde.

Nach Allem war es hier nicht mit einer bloßen Reform gethan, sondern es war eine vollständige Reorganisation des Garderobewesens nöthig. Wie schwierig dasselbe bei dem ununterbrochenen, großen, complicirten Geschäfsgange war, leuchtet auch dem Nichtkenner ein; ebenso behindernd waren die früher von mir erwähnten, sich fortdauernd folgenden Unglücks- und Wechselfälle.

Weder die Zeit nach dem Brande des Opernhauses noch die, wo die neuen Verhältnisse des neuen Opernhauses alle Thätigkeit der Generalintendantur in Anspruch nahmen, noch endlich die Stürme der Revolution boten die erfoderliche Ruhe, um diese Reorganisation mit aller Kraft anzugreifen. Die Hauptschwierigkeit bestand jedoch darin, einen tüchtigen, mit den nöthigen Eigenschaften versehenen Vorstand des Garderobewesens zu finden. Wenn alle in einer Person vereinigt werden sollen, so muß sich die artistische mit der administrativen und technischen Befähigung verbinden. Der Garderobevorstand soll die Trachten aller Zeiten und Länder kennen und bei der Costümirung Treue mit Geschmack, ohne die Schönheit zu verletzen, möglichst verbinden; er soll ferner mit der Mechanik der Garderobefertigung vertraut sein, genaue Kenntniß des dazu nöthigen Materials besitzen und mit alle diesem Ordnung, strenge Aufsicht, Wirthschaftlichkeit und Thätigkeit verbinden. Theater zweiten Rangs haben keine dergleichen Costümiers und Garderobechefs; ein geschickter Garderobier genügt und benutzt die Figurinen großer Theater, namentlich die der pariser. Nur einige große Theater, als zum Beispiel Wien, München und Dresden, haben oder hatten dergleichen Individuen. Keiner derselben war jedoch disponibel oder qualificirte sich gänzlich. Mit einem tüchtigen Costümkenner und Maler in München, der sich bei der Costümirung der Maskenzüge der Künstler in München ausgezeichnet hatte, stand ich in Unterhandlung, die aber zu keinem Resultate führte. Bis nach Paris erstreckte ich meine Recherchen. Ich bemerke hierbei, was auch von allgemeinem theatralischen Interesse ist, daß in Paris die Leitung des Costümwesens in zwei Hände gelegt wird; die eine ist die des Costümiers, der die Figuren componirt und zeichnet, die andere ist die des technischen Directors, der, Garderobechef genannt, die Verfertigung der Costüme, die Anschaffungen, die Aufbewahrung und den Garderobedienst bei den Vorstellungen leitet. Die erfahrensten Directoren in Paris sagten mir, daß eine Vereinigung beider Stellen in einer Person schwierig, beinahe unmöglich sei. Dies und die Unkenntniß der

deutschen Sprache zerschlug die Unterhandlung mit dem Costümier der pariser Oper, Lormier, einem der geschätztesten Künstler in diesem Fache. Endlich zu Anfang des Jahres 1850 fand ich das ersehnte Individuum in dem Costümier des dresdener Hoftheaters Heine, der mir schon längst auf das vortheilhafteste bekannt, aber nicht disponibel war. Schon im Jahre 1849, als infolge der Revolutionsereignisse alle Mitglieder des dresdener Theaters mit dreimonatlicher Kündigung entlassen wurden, trat ich mit ihm in Unterhandlung. Diese kam jedoch, trotz der vortheilhaftesten Anerbietungen meinerseits, zu keinem Abschlusse, da Heine sich für verpflichtet erachtete, ein Theater, dem er so lange angehört hatte, nicht in einem Augenblicke zu verlassen, wo ihm in der Wiederbeschaffung der gesammten, durch den Brand des Opernhauses zerstörten dresdener Theatergarderobe die Lösung einer der größten Aufgaben dieser Art bevorstand. Erst im Jahre 1850, nachdem die von ihm gestellten Bedingungen abgelehnt worden waren, ging er auf meine erneuten Anträge ein, sodaß er im Juli 1850 sein Amt in Berlin antrat. Er bewirkte und vollendete sowol unter mir als unter meinem Nachfolger mit soviel Eifer als Einsicht die Reorganisation des Garderobewesens. Leider nöthigte ihn seine sehr leidende Gesundheit, später diese Stelle wieder aufzugeben. Ich bemerke hierbei noch gelegentlich, daß, obwol ich schon im Jahre 1850 infolge meiner erschütterten Gesundheit mit der Idee umging, die Generalintendantur niederzulegen, ich es dennoch für meine Pflichthielt, die noch fehlende Garderobereform, so schwierig, mit so vielen Unannehmlichkeiten sie auch verbunden war, in Angriff zu nehmen und zu begründen. Ich glaube mir daher ein kleines Verdienst mehr um die Anstalt erworben und alle Gelegenheit gegeben zu haben, auf dem schon gebahnten Wege die Reorganisation zu vollenden, was mir bei meinem Abgang im Jahre 1851 auszuführen unmöglich wurde.

Zur Bewerkstelligung besagter Reorganisation kamen nächst der Anstellung Heine's als Costümier und Garderobeinspector folgende Maßregeln in Ausübung. Zuerst wurden die nöthigen Localitäten eingerichtet, zu denen sich nach der Verlegung des Gene

ralintendanturbüreaus der früher nicht vorhandene Raum im Schauspielhause gefunden hatte. Eine Schneiderwerkstatt für 30 bis 40 Arbeiter wurde hergestellt, desgleichen ein mit letzterer in Verbindung stehendes Geschäftslocal für die Leitung des Garderobewesens, endlich das Local zur Aufbewahrung der Garderobe im Schauspielhause gänzlich umgestaltet und die finstern, dumpfen Räume wurde in helle und zweckmäßige verwandelt. Alles dies erfoderte bauliche Vorkehrungen, welche nebst der innern Einrichtung bedeutende Kosten verursachten. Nächstdem wurde, mit Entfernung des nicht mehr geeigneten Personals, das größtentheils pensionirt ward, ein neues tüchtiges Garderobepersonal aufgestellt, welches im sechsten Abschnitt unter der Rubrik: „Königliche Schauspiele zu Berlin", angegeben ist. Es besteht dies Personal außer den Aushülfsschneidern und Ankleidern aus 30 ständig angestellten Personen. Obwol Heine selbst treffliche Figurinen componirt und zeichnet, wurde zu seiner Erleichterung bei dem großen Reorganisationsgeschäft noch ein besonderer Figurinenzeichner in der Person des Malers Kretschmar angestellt, dessen eingereichte Figurinen sich als die besten ergaben. Ebenso wurde bei der Zusammensetzung des Personals Bedacht auf Anstellung von Aufsehern und Wächtern der verschiedenen Garderobemagazine genommen, welche die Garderobestücke herausgeben und wieder zurücknehmen und sonach für den richtigen Bestand verantwortlich sind. Die Garderobe für das Schauspiel wurde im Schauspielhaus, die für Oper und Ballet im Magazine der Französischen Straße möglichst concentrirt; die ganz untauglichen Garderobestücke wurden entfernt. Alles dies waren nur präparatorische Arbeiten, die der eigentlichen Restauration der Garderobe nothwendig vorausgehen mußten. Mit Beginn des Frühlings 1851 waren alle diese baulichen und administrativen Vorarbeiten beendigt — wer den täglichen Geschäftsbetrieb der berliner Bühne nur einigermaßen kennt, wird und muß diese Frist eine kurze nennen —, sodaß von da an erst jene eigentliche Garderoberestaurirung im größern Maßstab in Angriff genommen und durchgeführt werden konnte. Auch die Wiederherstellung der Garderobe

im Magazin des Schauspielhauses wurde noch unter mir bewirkt; das Weitere, wie die Aufnahme des Inventars, wurde meinem Nachfolger überlassen. War daher nach meinem Abgang die Garderobe noch nicht vervollständigt und namentlich die im Magazine der Französischen Straße befindliche nicht wieder in Stand gesetzt, so ist dies durch die nicht vollendete Reform nur zu erklärlich. Auch darf nicht unberücksichtigt bleiben, daß in den drei für das Theater nachtheiligen Jahren 1848, 1849 und 1850, welche die allerhöchste Kasse bedeutend in Anspruch nahmen, nicht der geeignete Zeitpunkt eintrat, einen bedeutenden Aufwand für Garderobe zu machen, vielmehr die möglichste Ersparung dringende Pflicht war. Daß übrigens während meiner neunjährigen Leitung nicht etwa in Hinsicht auf Garderobe eine ungeeignete Ersparung waltete, beweist, daß in derselben im Durchschnitt jährlich 20,700 Thaler ausgegeben wurden, eine wahrlich nicht kleine Summe! Daß freilich diese Ausgaben früher nicht den von mir beabsichtigten Zwecken entsprachen und der Hebung der Garderobe nicht so zugute kamen, als dies später nach Erledigung aller jener Vorarbeiten und unter der Leitung eines befähigten Vorstandes der Fall war, wird jeder unbefangene Beurtheiler nur natürlich finden. So wurde auch für Decorationen jährlich 12,400 Thaler verausgabt, ein hinlänglicher Beweis, wie die artistischen Zwecke nicht durch die nöthige Rücksicht auf Oekonomie vernachlässigt wurden.

Bei meinem Abgange bezeigte mir der Costümier Heine sein Bedauern, daß die begonnene Garderobereform nicht unter mir vollendet werde, was noch eines Jahres bedurft hätte. Mein Nachfolger hat dies auf das beste bewerkstelligt und viel für die Verschönerung dieser Branche gethan. Soviel ich von glaubhafter Seite vernehme, hat sich die Garderoberestaurirung und Reorganisation auf der zum Grund gelegten Bahn seitdem immer mehr vervollkommnet und das eingeführte System bewährt.

Ein tüchtiger, von Heine herangebildeter Nachfolger, der jetzige Garderobeinspector Malte, führt die administrative Verwaltung in seinem Sinne fort, während der bereits erwähnte Maler Kretsch-

mar den rein artistischen Theil des Geschäfts als Costümzeichner besorgt. Es ist somit die Bürgschaft gewonnen, daß die erzielten Resultate nicht nur nicht durch Rückfall in das alte Unwesen wieder verloren gehen, sondern sich, je mehr Festigkeit in die neue Schöpfung kommt, desto mehr steigern werden.

In Hinsicht auf die Ermäßigung der Ausgabe für Garderobe werden sich gleichfalls günstige Resultate der Reform herausstellen.

Nach Allem dürfte meine Verwaltung auch in Betreff der Garderobe, welche zugleich künstlerisch auf die Darstellung einwirkt und daher gerechte Beachtung verdient, gegen jeden Vorwurf gerechtfertigt erscheinen.

Der siebente Gegenstand betrifft den Bühnenverein. Die erste Idee zur Gründung desselben war von mir im Jahre 1829 ausgegangen. Nachdem ich im besagten Jahre die Unternehmung des leipziger Stadtheaters aufgegeben, benutzte ich die damalige Muße, um einen großen Theil der vorzüglichsten Bühnen Deutschlands zur Abschließung eines solchen Vereins einzuladen, indem ich einen Entwurf zu dem schriftlichen Vertrage darüber beifügte, der auch bei dem bestehenden Theatercartelvertrage benutzt worden ist. Demselben lagen die nämlichen Zwecke, wie die des jetzt bestehenden Bühnenvereins zu Grunde, das ist: eine Reorganisation des deutschen Bühnenwesens, die Aufrechthaltung der Theaterdisciplin und der abgeschlossenen Contracte über Engagements und Gastspiele, und die Herstellung einer Verbindung zwischen den deutschen Theaterdirectionen, um die vielfältigen Uebelstände abzuschaffen und den Schauspielerstand zu heben. Auf diese meine Einladung erklärten viele Theatervorstände ihre Bereitwilligkeit zu einem dergleichen Bühnenverein, als: Herr von Lüttichau, Generaldirector des dresdener Hoftheaters; Herr Dr. Klingemann, Director des braunschweiger Hoftheaters; Herr Feige, Generaldirector des kasseler Hoftheaters; Herr von Auffenberg, Intendant des karlsruher Hoftheaters; Herr Lebrün, Director des hamburger Stadttheaters, und Andere, mit dem Beifügen, daß eine Verbindung der sämmtlichen größern deutschen Theater zur Erreichung des beabsichtigten Zweckes nöthig sei. Ich reiste nach

Berlin, um den Beitritt der berliner Generalintendantur zu bewirken, der vor Allem mir zweckdienlich schien; ich fand jedoch dieselbe nicht dazu bereit, und dadurch sowol, als durch meine Berufung zur Intendanz in Darmstadt (1830) und später zu der in München (1833), welche beide Intendanzen meine ganze Zeit in Anspruch nahmen, gerieth diese Angelegenheit ins Stocken. Sie wurde jedoch, als ich die Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin angetreten hatte, durch den Generaldirector des dresdener Hoftheaters, Herrn von Lüttichau, und durch mich wieder aufgenommen, um nach der Bestimmung Sr. Majestät des Königs von Sachsen zuvörderst zwischen Herrn von Lüttichau und mir eine Vereinigung zu Stande zu bringen, indem ich dafür ein besonderes Interesse dargelegt hätte.

Des Letztern ungeachtet nahmen die kaum von mir zu bewältigenden Geschäfte der kürzlich erst angetretenen Leitung der königlichen Schauspiele, sowie der Opernhausbrand im Jahre 1843 mich dermaßen in Anspruch, daß ich selbst diesem, meinem Lieblingsgegenstande, nicht die nöthige Thätigkeit widmen konnte. Er war daher noch wenig vorgerückt, als der Intendant des oldenburger Hoftheaters, Herr von Gall, im Jahre 1845 mir seine Schrift „Vorschläge zu einem deutschen Theatercartel" übersandte, worauf ich ihm mittheilte, daß dieser Gegenstand, bereits im Jahre 1829 von mir angeregt, jetzt wieder im Gange sei, und behielt mir eine weitere Mittheilung vor. Es wurde nun zwischen Herrn von Lüttichau, der nach Berlin kam, und mir das Abkommen getroffen, daß die Direction des k. k. Hoftheaters zu Wien von uns zum Beitritt, und, wenn dieser erfolgt, sodann im Namen dieser drei Bühnen durch ein Circularschreiben die deutschen Bühnen gleichfalls zum Beitritt eingeladen werden sollten. Die Direction des wiener Hoftheaters trat jedoch nicht bei, und Herr von Lüttichau lehnte infolge dessen bis auf Weiteres die Betheiligung ab. Hierauf gewann Herr von Gall die Bühnen von Hannover, Stuttgart und Weimar, und zwischen diesen und der berliner Bühne kam ein Verein zu Stande, in dessen Namen ich durch das gedruckte Circular

vom Mai 1846 andere deutsche Bühnen zum Beitritt einlud; dies führte endlich nach allerdings vielen mühseligen Schritten und Unterhandlungen das glückliche Resultat herbei, daß der bestehende Bühnenverein zwischen 32 deutschen Bühnen zu Stande kam. Sr. Majestät der König waren so gnädig, mir Ihre besondere Zufriedenheit mit diesem Resultat zu ertheilen.

Da dieser Verein von einem allgemeinen theatralischen Interesse und von wesentlichen Folgen für das Bühnenwesen ist, so dürfte der darüber abgeschlossene Vertrag in dieser dem Theater gewidmeten Schrift nicht fehlen. Diese Veröffentlichung hat zugleich den Nutzen, daß derselbe klar vorliegt und so nachtheiliger Beurtheilung desselben zuvorkommt.

§. 1.

Die Unterzeichneten verpflichten sich im Allgemeinen zur Aufrechthaltung abgeschlossener Schauspieler-, Sänger- und Tänzercontracte, und werden daher ein von einer Direction, die an dieser Uebereinkunft Theil genommen, engagirtes Mitglied des Künstlerpersonals auf die Zeit dieser Anstellungen nicht engagiren.

§. 2.

Um dem Falle, daß ein von einer Direction bereits engagirtes Individuum sich nochmals bei einer andern engagire, möglichst zuvorzukommen, verpflichten sich die Unterzeichneten, kein Mitglied zu engagiren, bevor dasselbe sich nicht gehörig ausgewiesen, daß sein contractliches oder sonstiges Dienstverhältniß vor dem Beginn des mit ihm abzuschließenden Contracts bereits wirklich zu Ende gegangen ist.

§. 3.

Sie werden auch keinem Mitgliede Gastrollen bewilligen, welches nicht mit einem legalen Urlaube versehen ist, oder seine förmliche Entlassung darthut.

§. 4.

Unter den vorerwähntermaßen zu berücksichtigenden contractlichen oder sonstigen Dienstverhältnissen sind jedoch nur solche zu verstehen, welchen ein von beiden Theilen unterzeichneter schriftlicher Contract oder ein gehörig vollzogenes Decret zum Grunde liegt und nicht eine blos mündliche oder briefliche Uebereinkunft.

§. 5.

Um sich zu überzeugen, ob das Uebereinkommen in dieser Art und Weise den gehegten Erwartungen entspricht, wird die Dauer dieses Vertrags auf vorläufig 5 Jahre und zwar bis zum 1. Mai 1851 festgesetzt, jedoch mit dem Vorbehalte einer mit Ablauf des vierten Jahres, also am 1. Mai 1850 freistehenden einjährigen Kündigung; und wenn eine solche nicht erfolgt, soll dieser Vertrag dann als auf anderweit 5 Jahre stillschweigend verlängert, auch so von 5 zu 5 Jahren fortbestehend, zu betrachten sein.

§. 6.

Als Centralpunkt der Geschäftsführung ist eine der betheiligten Directionen, durch nach Stimmenmehrheit gemeinschaftlich zu treffender Wahl, für den jedesmaligen Zeitraum der 5 Jahre zu bestimmen.

§. 7.

Da die Erfahrung gezeigt hat, daß über die Gültigkeit der abgeschlossenen Engagementscontracte sich oft schon Zweifel erhoben, Fälle der Art aber leichtlich Differenzen zwischen den Directionen herbeiführen können, indem eine jede die Gültigkeit ihres Contracts bei einem und demselben Schauspieler in Anspruch nehmen könnte: so erscheint es im gemeinsamen Interesse am angemessensten, um allen Differenzen und Processen zu begegnen, zu dem Ende ein Schiedsgericht zu organisiren. Jede der betreffenden Vereinsbühnen hat demnach in diesem Falle eine der in diesem Vereine sich befindenden Directionen als Schiedsrichterin zu benennen, und diese

beiden wiederum unter sich eine dritte zur Vervollständigung des Gerichts, und um die nöthige Stimmenmehrzahl erfoderlichen Falls zu bewirken, zu erwählen. Der Entscheidung dieses vorbenannten Schiedsgerichts hat sich jede der betheiligten Directionen ohne weitern Recurs und Appellation zu unterwerfen.

§. 8.

Ist der Zweck dieses Vertrages zunächst: „contractlich erworbenen Rechten in den Theaterverhältnissen, durch Anerkennung derselben von Seiten sämmtlicher contrahirenden Bühnen, eine größere Sicherheit zu verleihen", und wird durch diesen gehobenen Rechtszustand der Schauspielerstand moralisch gehoben, so bleibt es noch wünschenswerth, auch dessen materielles Wohl möglichst zu fördern. Zu diesem Zwecke übernehmen es die Unterzeichneten, nach Kräften dahin zu wirken, daß, nach dem Beispiele verschiedener Theater, auch bei ihren Bühnen eine Pensionirung der Mitglieder, sei es mit, sei es ohne Pensionsfonds, wenn ein solcher noch nicht bestehen sollte, eingeführt werde.

So lautet der Vertrag.

Die neuere Zeit hat das Zusammentreten der Einzelkräfte zur Beförderung des Ganzen in vielen Zweigen der Kunst und Wissenschaft herbeigeführt. Wir sehen Philologen, Aerzte, Schriftsteller und Dichter, Künstler, Naturforscher und noch manche Andere sich vereinigen, um zu besprechen, wie Kunst und Wissenschaft gehoben und den Mängeln, die entgegenstehen, abgeholfen werden kann. Es würde von einer sehr tadelnswerthen Gleichgültigkeit zeigen, wenn in der Theaterwelt sich nicht ein gleiches Streben regte. Dies und die nicht zu läugnenden vielfachen Misbräuche des Bühnenwesens, deren Kenntniß und Nachtheile mir meine leipziger elfjährige Theaterleitung aufgedrungen, hatte in mir die Idee erweckt, durch zusammenwirkende Gegenseitigkeit Misbräuche zu entfernen und Gutes für die theatralische Kunst herbeizuführen. Dies konnte am zweckmäßigsten und leichtesten durch ein Zusam-

mentreten der Bühnenvorstände geschehen. Ich frage einsichtsvolle Künstler, ob eine Zusammenkunft von vielen Schauspielern und Sängern, wenn sie anders möglich, zu einem gewünschten Zwecke führen könnte und würde. Die vielfältigsten Beispiele eines dergleichen Zusammentretens von Schauspielern haben mir das Gegentheil gezeigt. Es kam also darauf an, die Bühnenvorstände zu vereinigen. Daß dabei die früher sehr häufigen Contractbrüche und deren Abstellung zur Sprache kamen, ja daß dies den Zutritt so manches Bühnenleiters zum Verein mit bewirkte, soll nicht in Abrede gestellt werden. Diese leichtsinnigen wort- und ehrenwidrigen Contractsbrüche sind für die Bühnen von großem Nachtheil. Ist das Mitglied von einiger Bedeutung, vielfach beschäftigt, so wird das Repertoir durch einen plötzlichen Abgang über den Haufen geworfen, Kunst, Kasse und Publicum benachtheiligt, und Ordnung, Gesetz und Disciplin verletzt. Es war sonach ein wichtiger Punkt bei dieser Vereinigung, auf die Aufrechthaltung abgeschlossener Contracte zu wirken, was dadurch geschieht, daß jeder Bühnenvorstand sich verbindlich macht, das von einer andern Bühne bereits engagirte Mitglied auf die Zeit dieser Anstellung nicht zu engagiren. Als sich die Direction des wiener Burgtheaters von dem Bühnenverein ausschloß, bemerkte sie, daß jede ehrenwerthe Direction diese Verbindlichkeit auch ohne einen solchen Verein erfüllte. Der Verein bestimmt sonach nur das, was Recht und Ehre ohnedies gebietet.

Ein Nachtheil der Verletzung der Contracte von Seiten der Directionen und Künstler ist zugleich der, daß sich die erstern überbieten, und übermäßige Gagen herbeigeführt werden, die den soliden Stand der Bühnen untergraben. In gleichem Maße, wie die Theateranstalten durch alles Vorbesagte leiden, leiden auch die Künstler insgesammt dadurch in moralischer wie finanzieller Hinsicht; es leidet ihre Ehre, ihr Ruf und auch ihr pecuniäres Interesse, wenn die Mittel der Bühnen erschöpft und ihr Untergang oder Verfall herbeigeführt wird. Es haben sich neuerdings manche Stimmen in der Schauspielerwelt gegen den Verein erhoben und glauben ihre

Interessen dadurch benachtheiligt. Einzelne können bei Bestehen der frühern Verhälnisse Einzelnes gewinnen, die Gesammtheit der Künstler verliert in jeder Hinsicht. Man rufe sich die Zeit der Revolution zurück. Wieviel Unglück erlitten dadurch die Künstler, daß viele Directionen nicht mehr ihre Verbindlichkeiten erfüllen konnten! Selbst auf den Bestand so manches Hoftheaters wirkte diese Zeit verderblich ein. Alles bestätigt, daß eine feindliche Stimmung von Seiten einzelner Schauspieler gegen den Verein, selbst in Bezug darauf, daß letzterer die Aufrechthaltung der Contracte will, von seinen andern Zwecken abgesehen, auf irrigen Ansichten beruht und ihre wahren Interessen verkennt. Diese Aufrechthaltung ist ebenso nützlich für den Schauspieler als für die Directoren, wie denn überhaupt der Schutz des Rechts für alle Classen der Gesellschaft so nützlich als nothwendig ist. Aber nicht allein der Zweck, die Contracte aufrecht zu erhalten, noch andere liegen dem Vereine zu Grunde. Er will nicht allein die moralische Hebung des Schauspielerstandes, damit derselbe endlich einmal die ihm zukommende Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft einnimmt, er will auch das materielle Wohl und die Versorgung der Künstler befördern, wenn Alter, Krankheit und Schwäche sie dienstunfähig und hülfsbedürftig macht. Diese Fürsorge besagt der §. 8 des Vertrags. Ich, der zum Bühnenverein den Anstoß gegeben, kann mir die Genugthuung und das Zeugniß nicht versagen, daß ich besagten Zweck des Vereins redlich befördert habe. In Leipzig habe ich eine Pensionsanstalt begründet, deren Erfolg ich im ersten Abschnitt angeführt; ich habe sofort nach meiner Anstellung in Darmstadt den Plan einer Pensionsanstalt vorgelegt; wurde derselbe durch den Schluß des Theaters verhindert, so ist dafür jetzt eine Pensionsanstalt bei diesem Theater ins Leben getreten und es wurde mir übrigens durch die höchste Munificenz das Glück, bei dem Schluß des Theaters viele Pensionen zusichern zu können. In München war infolge der dort von mir vorgefundenen Pensionsanstalt ein Gleiches der Fall und wurde mit letzterer noch eine für die Witwen und Waisen der Mitglieder unter meiner Leitung verbunden. In Berlin endlich theilte die aller-

höchste Gnade durch meine Hand und auf meinen Antrag, ich kann sagen, unzählige Pensionen aus, sie mochten früher zugesagt sein, oder nicht. Ich habe selbst jetzt, obwol ich nicht mehr als Theatervorstand wirke, eine allgemeine Theaterpensionsanstalt für Deutschland im Auge, wie sie in Frankreich unter dem Namen „Association de secours mutuels entre les artistes dramatiques“ für die französischen Künstler besteht, und habe mir bereits dazu die nöthigen Nachrichten und Notizen von Paris und zwar von Herrn Samson, der mit an der Spitze dieser Association steht, erbeten, bis jetzt aber noch nicht erhalten. Auch Herrn von Gall, den gegenwärtigen Centralpunkt des Bühnenvereins, habe ich davon in Kenntniß gesetzt, um bei einer Versammlung der Bühnenvorstände davon beliebigen Gebrauch zu machen. Schwieriger ist allerdings eine dergleichen Anstalt in Deutschland als in Frankreich, wo durch die dort bestehende Centralisation dergleichen Pläne und Institute sehr befördert werden. Mehr hierüber hier zu sagen, würde zu weit führen. Von mir abgesehen, sind aber auch in Deutschland mannichfache Pensionsanstalten in neuerer Zeit mit den Theatern verbunden worden. Laut des ersten Abschnitts sind deren, soviel mir bekannt, sechs bei Hoftheatern und zwar bei dem münchener, dresdener, kasseler, darmstädter, braunschweiger und oldenburger, letztere vom Herrn von Gall, und sieben bei Nichthoftheatern, dem hamburger, dem in Frankfurt am Main, dem deutschen und böhmischen Theater in Prag, dem Theater an der Wien in Wien, dem leipziger und manheimer, begründet worden.

Zur Besprechung und Beförderung von dergleichen heilsamen Maßregeln für das Theater und deren Mitglieder würde eine Zusammenkunft der Theatervorstände am besten führen. Als Vorstand des Bühnenvereins brachte ich eine solche, leider vergeblich, in Vorschlag; der Intendant des stuttgarter Hoftheaters macht gegenwärtig wieder die nöthigen Schritte dazu. Möge es ihm gelingen!

Der Bühnenverein lieferte auch bereits günstige Resultate. Während seines Bestandes bis zum Jahre 1851, wo ich als Ge-

neralintendant der königlichen Schauspiele und als Vorstand des Bühnenvereins abtrat, hatte sich noch keine durch einen Contractsbruch herbeigeführte Differenz ergeben, welche eine schiedsrichterliche Entscheidung nöthig gemacht hätte.

Der Vertrag wurde vor meinem Ausscheiden auf 5 Jahre verlängert, geht also bis 1856, bei welcher Gelegenheit die Generalintendantur der königlichen Schauspiele von neuem als Centralpunkt der Geschäftsführung gewählt wurde.

Jetzt ist derselbe mit der Intendanz des stuttgarter Hoftheaters verbunden worden, nachdem der Generalintendant der königlichen Schauspiele zu Berlin, Herr von Hülsen, davon entbunden zu werden wünschte. So sehr ich bedauere, daß das königliche Theater zu Berlin, das wol gerechte Ansprüche darauf hätte, nicht mehr der Centralpunkt ist, so konnte doch derselbe in keine thätigere Hand, als die des Herrn von Gall fallen, der am Gelingen des Bühnenvereins einen großen Antheil hat. Auch ist durch seine Thätigkeit die Zahl der Vereinsbühnen bis auf 47 gestiegen.

Fühlte ich mich veranlaßt, den Bühnenverein zu begründen, so geschah es, um das allgemeine Beste zu befördern; ein specielles Interesse hatte die königliche Bühne weniger als andere; sie zahlt mit die größten Gagen, sie kommt daher in den Fall, leichter bedeutende Acquisitionen zu machen, wenn kein Verein besteht und sie sich nicht an fremde Contracte gebunden betrachten will.

Nach Allem und nach meiner festen Ueberzeugung kann ich den Bühnenverein nur als eine heilsame Einrichtung für das Bühnenwesen betrachten, das schon Gutes gebracht und noch manches Gute befördern kann, wenn die Directionen dazu die Hand bieten; und so sollte auch dieser Verein, im Sinne der Kunst, des Rechts und der Humanität gehandhabt, von Seiten der Kunstfreunde, Directionen und Künstler, die es mit Kunst und Recht redlich meinen, nur freudig begrüßt werden!

Ehe ich zur artistischen Uebersicht der berliner Leitung schreite, muß ich anführen, daß das neue Opernhaus unter meiner Inten-

dantur vom September 1843 bis Ende November 1844 erbaut und am 7. December desselben Jahres eröffnet worden ist.

Die Mängel des alten Opernhauses, das über 100 Jahre gestanden, hatten die vielfältigsten Klagen herbeigeführt. Diese Mängel betrafen die Zu- und Ausgänge, die Treppen, welche gegen alle Feuersicherheit von Holz waren, die Vertheilung und Beschaffenheit der sämmtlichen Plätze und überhaupt das ganze Auditorium; die Logen und Plätze waren eng und unbequem, größtentheils noch mit Bänken und Klappen versehen; ebenso eng und unbequem waren die Zugänge zu den Logen und Sperrsitzen; von so manchen Plätzen war man behindert, die Bühne zu sehen; kam zu Allem noch hinzu, daß die Decoration des Auditorium unscheinbar und dunkel geworden, so muß man einräumen, daß letzteres den gerechten, zeitgemäßen Ansprüchen der Zweckmäßigkeit, Bequemlichkeit, Schönheit und Eleganz keineswegs mehr entsprach. Zu den Mängeln des Schauplatzes kamen die der Bühne, für die neuern Bedürfnisse nicht mehr ausreichend. Dies foderte mich dringendst auf, für Abhülfe dieser Mängel zu sorgen. Noch im Jahre 1842, wo ich angetreten, übergab ich Vorschläge, Pläne und Risse von zwei Architekten, den Herrn Krahmer und Langhans, welcher Letztere sich als Erbauer der Theater von Breslau, Liegnitz und Stettin ausgezeichnet und bewährt hat; die Pläne vom Oberbaurath Langhans, welche ich auch vorzugsweise empfahl, wurden Allerhöchst gewählt. Die Zweckmäßigkeit und Schönheit derselben liegen in der vollkommenen Ausführung jetzt dem Publicum vor Augen, und von allen Einheimischen und Fremden wird das neue Opernhaus als eins der schönsten anerkannt; dazu tragen auch wesentlich bei: die von dem sinnig bildenden Händen Wichmann's, Bläser's und August Fischer's gefertigten Statuen und Sculpturen, sowie die von Schoppe's und von Klöber's kunst- und farbenreichem Pinsel geschaffenen Gemälde. Sehr zu statten kam es und beförderte sehr den baldigen Wiederaufbau, daß, als das Haus abbrannte, die Risse, Pläne und Anschläge vollendet und geprüft da lagen. Die Fertigung derselben würde mindestens vier Wochen gedauert und so

die Eröffnung vier Wochen später stattgefunden haben. Das neue Haus wurde, aus achtungswerther Pietät für dies Werk Friedrich's des Großen, innerhalb der alten stehengebliebenen Mauern und bis auf die an beiden Seiten angebrachten, durch Pilaster gezierten Vorsprünge, mit Beibehaltung der äußern Form, wieder aufgebaut. Dies behinderte leider die Erfüllung dreier Wünsche, die unbefriedigt geblieben sind.

Der erste besteht darin, daß der Raum für die über der Bühne befindliche Maschinerie nicht hoch genug ist, was unter Anderm auch den Nachtheil mit sich führt, daß die Prospecte nicht ganz hinaufgehen, sondern sich in drei Theile schlagen, für ihre Dauer von bedeutendem Schaden.

Der zweite besteht darin, daß das neue Haus, das, wie oben gesagt, weniger als das alte und bei großem Orchester nur 1790 Personen faßt, bei großem Andrange für Berlins gegenwärtige Bevölkerung, die seit 30 Jahren um das Doppelte gestiegen, zu klein und deshalb kostspieliger ist.

Der dritte unerfüllte Wunsch besteht in dem Abgang eines großen Foyers für das Publicum, wie solche in Paris, München und Dresden vorhanden sind.

Ich schreite nun zur artistischen Ueberſicht.

Das berliner Künstlerpersonal, auf dessen Verzeichniß im fünften Abschnitt ich verweise, unterwerfe ich zuerst einer Beleuchtung. Das, was ich fand, bot nächst tüchtigen Künstlern auch mannichfache Lücken und Schwächen dar, ganz so, wie es bei meinem Antritt in München der Fall gewesen.

Im Schauspiel waren die Fächer der ersten jugendlichen Liebhaber und Liebhaberinnen vacant, Fächer, ohne deren gute Besetzung ein Schauspiel einen vollständigen Erfolg nicht haben kann.

Für das Fach der ersten Liebhaber war Niemand als Wilhelm von Lavallade da, der bei der königlichen berliner Bühne nicht der Träger dieses ersten Fachs sein kann. Die jugendlichen Liebhaberinnen, Clara und Bertha Stich, waren abgegangen. Vertrat Charlotte von Hagn noch das jugendliche Liebhaberfach im Trauer-

Schau- und Lustspiel, so war dies gewiß eine immer noch mit äußern Vorzügen reich begabte und schätzenswerthe Repräsentantin, wenn es schon in der Kunstwelt feststeht, daß das Fach, worin diese Künstlerin unübertroffen dastand, mehr das der naiven, muntern und piquanten Genrerollen, als das der tragischen Liebhaberinnen war; im erstbenannten erreichte sie Das, was sie bei den ersten Bühnen Deutschlands wie Frankreichs in die erste Reihe der Virtuosität stellt. Ich habe dies bereits im dritten Abschnitt erwähnt, wo ich dieser Künstlerin eine ihr zukommende Besprechung widmete. Seydelmann, den trefflichen, dessen ich schon im zweiten Abschnitt gedachte und dessen Erwerbung sowie die der Charlotte von Hagn Berlin dem Grafen Redern verdankt, fand ich krank und seiner Auflösung entgegengehend, obgleich er unter mir noch zu Zeiten auftrat. Seine Kraft war jedoch gebrochen, sein Geist gelähmt. Die Rolle des Wallenberger in den „Advocaten" von Iffland, die er sich als eine weniger anstrengende gewählt, war am 9. Januar 1843 seine letzte; sie war nur das matte Aufflackern des einst so strahlenden, nun verlöschenden Lichts. Er ist auf dem katholischen Kirchhofe vor dem Oranienburger Thor begraben; ein Obelisk mit zwei Inschriften deckt seine irdische Hülle. Die eine enthält seinen Namen und den Tag seiner Geburt, der 24. April 1795, sowie den seines Todes, der 17. März 1843; die andere Inschrift gibt seine eigenen Worte wieder, die er beim Tode seines Freundes, des Professors Gans, sprach:

> „Die Spuren dieses Lebens sind eingezeichnet in den Sand der Wüste und der Geist Dessen, der sie zu ziehen gesendet war, ruft uns liebend und kräftig zu: Tretet nach, achtet mein Erbe, indem ihr es nutzt."

Ein anderes schönes Denkmal widmete ihm sein Freund Rötscher in seiner Schrift: „Seydelmann's" Leben und Wirken."

So fand ich auch dies hochwichtige Fach der ersten Charakterrollen und Intriguants so gut wie erledigt.

Das Fach der ersten jugendlichen Sängerinnen lastete gänzlich auf Leopoldine Tuczek, die, so verdienstlich sie war und noch ist,

doch allein dies Fach nicht ausfüllen konnte. (Die Sängerin Schultz ging bald nach meinem Antritt von der Bühne ab.) Mantius, der durch Stimme, Spiel und Schule, ein seltener Verein, als erster hoher Tenor geglänzt, stand nicht mehr im Zenith seiner Kraft! Bader, ein Heldentenor, den Natur und Kunst wie nur sehr Wenige, bedacht, ging dem Ende seiner glänzenden Laufbahn entgegen. Blum hatte das Fach der jugendlichen Baritons aufgegeben und wirkte nur noch in komischen Rollen mit Beifall und Erfolg. So fand ich auch das wichtige Fach eines Baritons verwaist. Welch großes Feld wurde der Thätigkeit des neuen Intendanten eröffnet! In kurzer Zeit eine reiche Ernte bei der Dürre ausgezeichneter Künstler zu erlangen, war höchst schwierig, beinahe unmöglich.

Zur Wiederbesetzung der besagten Fächer gehört, wie dem Erfahrenen bekannt, ebenso viel Glück als Thätigkeit und Einsicht.

Noch während Seydelmann's Krankheit, als sie sich als unheilbar herausstellte, wurden Versuche gemacht, Döring zu gewinnen; er wurde zu Gastrollen eingeladen; seine contractlichen Verhältnisse verhinderten jedoch sein Engagement, bis es später im Jahre 1845 ermöglicht wurde. Desgleichen wurde im Jahre 1844 Hoppé, wenn auch nicht ohne bedeutende finanzielle Opfer, gewonnen, die zu seinem rechtlichen Besitze nöthig wurden. So war das Charakterrollenfach und das der Intriguants in der That so vollständig als trefflich besetzt, wie es nur eine Bühne ersten Rangs wünschen kann. Beide Künstler konnten übrigens, abgesehen davon, daß sie zur ungestörten Aufrechthaltung des Repertoirs in mehren Rollen alternirten, vortrefflich nebeneinander stehen und in den verschiedenen Richtungen und Culminationspunkten ihres Talents zur vollkommenen Besetzung und zum Gelingen so manches Stücks wirksam beitragen.

Wenn Beweglichkeit der Phantasie, scharfe und feine Beobachtung der menschlichen Eigenthümlichkeiten und Aneignungsfähigkeit, um die aus dem Leben gewonnenen vielfachen Züge wieder zu geben, wesentliche Merkmale eines dramatischen Darstellungstalents sind, so ist Döring, wie Wenige, zum Schauspieler durch die Natur berufen. Die genannten Vorzüge erschöpfen allerdings das

Wesen der Schauspielkunst nicht, aber sie tragen ihren Besitzer immer weit und sichern ihm glänzende Erfolge. In Döring vereinigen sich nun diese Vorzüge in seltener Stärke: sie bedingen seine Bedeutung, sie sichern seine Anerkennung. Ihre Grenze ist zugleich auch die Grenze seiner Kunst. Bewegliche Physiognomie, ein scharfes durchdringendes Organ durch die geringste Modulation zum Ausdruck des Humors und des Scherzes geeignet, vereinigt dieser Künstler mit der raschesten und zugleich sichersten Aneignung aller Züge, die ihm die Fülle des Lebens darbietet. In der Reproduction des Beobachteten, in der glücklichen Combination mannichfaltiger Züge zu einem Ganzen kündigt sich ein Talent an, welches da unwiderstehlich wirkt, wo gerade diese Eigenschaften ausreichen, um das hinzustellende Bild zur vollsten Anschaulichkeit zu bringen. Daher ist Döring ein Genremaler in der Schauspielkunst, welcher kaum seines Gleichen hat. Man sieht es seinen Figuren an, daß sie dem Leben entnommen und nicht mosaikartig zusammengesetzt sind. Es ist der Hauch des Talents, welcher sie beseelt. Je mehr nun diese dem Leben entnommenen Genrebilder den Duft des Humors vertragen, desto lebendiger dringen sie auf uns ein, desto sprudelnder erscheint Döring's Talent. Dies beweisen seine mannichfaltigen Figuren des Lustspiels wie des Schauspiels, die, wie der Banquier Müller, der Verschwiegene wider Willen, der Baron in der „Familie", Benjamin in der „Valentine", der Lindenwirth in „Dorf und Stadt", und im ernsterm Genre Posart im „Spieler", Fürst Udaschkin in „Waldemar" und der Tischlermeister Anton in „Maria Magdalena", sämmtlich individuell-lebendige, in sich verschiedene Persönlichkeiten sind. Die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, die Gabe, das Angeschaute sogleich in seiner ganzen Bestimmtheit zu reproduciren und endlich die belebende Kraft des Humors, welcher sogar der Gemeinheit und Niedrigkeit eines Posart das Widerwärtige nimmt, haben sich die Hand zur Hervorbringung dieser vorzüglichen Genrebilder gereicht. Durch das Zusammenwirken dieser Momente ist Döring eins der bedeutendsten Talente zur Durchführung komischer Figuren, welche dem Leben angehören; denn Döring besitzt nicht blos, wie

die meisten unserer besten und beliebtesten deutschen Komiker, die Gabe, eine komische Persönlichkeit geltend zu machen und ihrer liebenswürdigen Laune die Zügel schießen zu lassen, sondern er vermag auch eine komische Gestalt zu schaffen und, als solche, abgelöst von seiner Persönlichkeit, hinzustellen. Dadurch allein ist es ihm möglich als Falstaff Das zu leisten, was er leistet, während die Komiker, welche ihre Stärke nur in der immer wiederkehrenden, persönlichen Lust und Heiterkeit haben, auch nicht eine einzige Scene einer so wunderbar originellen komischen Gestalt, wie Fallstaff, zu spielen vermöchten.

Ich sagte oben, die Grenzen dieser Eigenschaften seien auch die Grenzen der Kunst Döring's. Also, wo die Aneignungsfähigkeit, Geschautes zu reproduciren, zu verknüpfen, und der leichte Hauch des Humors nicht ausreichen zur Schöpfung einer poetischen Gestalt, da sieht man den Künstler größtentheils hinter seiner Aufgabe zurückbleiben, indem er entweder nur einzelne Züge der darzustellenden Persönlichkeit wiedergibt, aber kein Ganzes, oder durch einen Mangel an Idealität ein prosaisches Bild an die Stelle des poetischen setzt. Beweis ist unter Anderm sein Mephistopheles, König Lear, König Philipp. Diese Gestalten sind sämmtlich nur aus einem Gusse in der freien schöpferischen Phantasie des Künstlers zu bilden, wozu ein völliges Zurückgreifen in das Reich des Idealen gehört, ein Versenken in jenes geheimnißvolle Gebiet dichterischen Schaffens, wo dasselbe über das Alltagsleben hinausliegende Persönlichkeiten bildet, welche das Gesetz ihres Daseins und ihrer Bewegung in sich selbst haben.

Was den Figuren der genannten Gattung in den Darstellungen Döring's fehlt, ist mit einem Worte die Idealität und der entsprechende großartige Stil in der Durchführung des Charakters. Der poetische Zuschauer empfindet daher einen Bruch zwischen dem dichterischen Bilde und dem Bilde, welches ihm der Darsteller gibt. Aus diesem im Künstler selbst, wenn auch unbewußt, arbeitenden Gefühle, jene idealen Figuren nicht erreichen zu können, stammen die verschiedenen äußerlichen Ergänzungsmittel, zu welchen Döring

in derartigen Rollen seine Zuflucht nimmt, welche aber, anstatt die Schwäche des Darstellers zu verhüllen, sie nur noch mehr erscheinen lassen. Darum blickt auf diesem Gebiete immer eine gewisse Manier durch, welche es zu keinem reinen Eindrucke kommen läßt, während in dem Gebiete der Genremalerei Döring von derselben frei ist und hier fast immer nur der Charakter der Rolle waltet. Für den Ruhm Döring's wäre daher nichts günstiger als eine freiwillige Selbstbeschränkung auf die letztere Gattung, mit dem Willen, ihr allen Fleiß und Eifer, deren seine Natur fähig ist, zuzuwenden. Dann darf dieser Künstler immer sicher sein, das gebildete Publicum vollkommen zu befriedigen und den wohlthuenden Eindruck, welchen er hervorgebracht hat, nicht wieder zu zerstören.

Was den verstorbenen Hoppé anlangt, so besaß er große Vorzüge, welche denselben zu einer Zierde jeder Bühne machten. Mit einer angenehmen einnehmenden Persönlichkeit ausgestattet, im Besitz eines wohllautenden, modulationsfähigen Organs und geleitet von einem ihn nie verlassenden Gefühl für gute Sitte und künstlerisches Maß, durfte er gewiß sein, niemals zu verletzen und immer einen wohlthuenden Eindruck zu hinterlassen, insofern dieser namentlich auf der Vermeidung alles Extremen, Unschönen, Crassen beruht. Seine Figuren hatten etwas Maßvolles und Gefeiltes; ein guter Geschmack und eine verständige, klare Auffassung walteten durchgängig in ihnen. Daher befriedigte Hoppé vorzugsweise in solchen Charakterrollen, welche eine gewisse Glätte, Gemessenheit und besonders die Vermeidung alles starken Auftragens foderten. Ich nenne unter Anderm nur seinen Marinelli und seinen Geßler im „Tell", beides Gestalten, welche zwar die Nachtheile der menschlichen Natur herauskehren, aber doch zugleich dieselbe in das Gewand aristokratischer Haltung und sehr maßvoller Bewegung hüllen. Und wo in der dramatischen Darstelluug diese Vorzüge ausreichten, wo man sich in einer Charakterzeichnung mit dem Anstande, der Mäßigung, der gebildeten Auffassung und besonnenen Durchführung derselben genügen lassen konnte, da war die Wirkung Hoppé's eine entschieden günstige, der Eindruck der Rolle ein befriedigender.

Aber alle diese Vorzüge haben doch, so positiv sie auch wirken, für die Durchführung gerade der größten Charakterzeichnungen vielmehr nur einen negativen Werth. Sie gewähren noch keine Bürgschaft für die plastische Herausarbeitung eines Charakters. Für Gestalten, welche uns in den Abgrund der menschlichen Natur führen und dämonische Wirkungen fodern; für Gestalten ferner, denen nur der Humor beikommen und sie künstlerisch ausgleichen kann, für solche Gestalten reichten die Phantasie und das Darstellungstalent Hoppé's nicht aus. Es herrschte in ihnen, bei aller Mäßigung, eine gewisse Trockenheit, welche uns hinderte, die Gestalt in ihrer vollen Durchsichtigkeit zu schauen. Ich nenne nur beispielsweise seinen Mephistopheles und Franz Moor. Man konnte von ihnen nur eine verständige Auffassung und eine Enthaltsamkeit von allem Verzerrten und Geschmacklosem rühmen, mußte aber auch ebenso bekennen, daß sie nicht an die Größe der dichterischen Conception reichten und der dämonischen Kraft entbehrten, welche sie nun einmal zu ihrer Versinnlichung unbedingt erheischen. Dieser Mangel der schaffenden Phantasie und des Humors ließen daher bei Hoppé's Spiel den Zuschauer selten zu derjenigen innern Bewegung kommen, in welcher er nur von der dichterischen Gestalt erfüllt ist, und die Kämpfe, die Schrecken, die Leiden und Freuden derselben ganz durchlebt. Wußte Hoppé jeden verletzenden Eindruck von uns fern zu halten, so wußte er uns andererseits auch nicht hinzureißen; wir saßen ihm zwar in ruhiger Billigung des Dargebotenen gegenüber, aber wir vergaßen uns nicht selbst im Dargestellten, sobald die Aufgabe mehr erfoderte, als nur Maß, Besonnenheit, Verstand und Glätte. Hoppé's Mäßigung und Besonnenheit waren daher nicht, wie bei den größten Künstlern auf allen Gebieten, der Ausdruck des sich selbst zügelnden und bezwingenden Genius, welche seiner Phantasie das Gleichgewicht halten, sondern vielmehr der Ausdruck einer gewissen Ohnmacht, welche sich nicht in die höchsten dichterischen Regionen zu erheben, nicht sich in den tiefsten Abgrund der menschlichen Natur zu versenken vermag. Aber die großen oben erwähnten Vorzüge des Künstlers machten denselben zu einem der

verwendbarsten und zugleich willkommensten Schauspieler für jedes gebildete Publicum.

Hoppé starb im Jahre 1849; in seinem frühzeitigen Tode erlitt die Bühne wie die Kunst einen großen Verlust. An seine Stelle trat Ludwig Dessoir, der bereits im Jahre 1847 mit großem Beifall des Publicums wie der intelligentesten Kritik Gastrollen gegeben hatte.

Es gibt unter den bedeutenden Schauspielern Wenige, welche für den ersten oberflächlichen Blick so wenig Bestechendes oder gar Blendendes haben, als Dessoir. Weder die Persönlichkeit noch der Ton, welche doch zunächst und unmittelbar auf die Menge wirken, sind der Art, daß sogleich der durch die Natur berufene Schauspieler vor uns steht; aber es währt nicht lange, so fesselt Dessoir selbst den Laien, weil auch diesem die Schärfe nicht entgeht, welche in der Zeichnung seiner Figuren steckt und das innere Leben, welches in seinen Gestalten waltet. In Dessoir's Natur kündigt sich unablässig ein Zug nach der Tiefe an, ein Zug, der ihn ebenso sehr alles nur auf den Glanz der Darstellung Berechnete verschmähen läßt, als er ihn auch treibt, den Menschen, welchen er gerade darzustellen hat, bis zu seiner Lebenswurzel zu verfolgen und von derselben aus das Bild des Dichters in seiner vollen Natur wieder zu erzeugen. In diesem Zuge nach der Tiefe des menschlichen Wesens verräth sich Dessoir's specifisches Talent. Da dieser Zug bei ihm Natur ist und nichts mit jener Grübelei gemein hat, welche so gern den Glauben an gründlichen, tiefen Studium erwecken will, es in der That aber zu keiner Illusion zu bringen vermag, so muß Dessoir bei längerer Anschauung auch die Massen ergreifen, weil sie in seinem Spiel ein Stück Leben empfangen; daher die nachhaltigen Erfolge Dessoir's ohne ein sogenanntes brillantes Spiel, daher die bedeutenden Wirkungen so vieler seiner Gestalten, ohne sogenannte glänzende Pointen. Dieser Trieb, in die Tiefe der menschlichen Natur zu dringen und sie in ihren ursprünglichen Lebenspunkten aufzusuchen, erklärt es, daß es Dessoir wesentlich um den innern Zusammenhang, um die psychologische Einheit seiner

Figuren zu thun ist. Es hat in neuerer Zeit, wenige ausgenommen, kaum einen Schauspieler gegeben, der in seinem Spiel so schroff den Gegensatz gegen alle oberflächliche und leichtfertige Behandlung seiner Aufgaben bildete, als Dessoir.

Jener den Künstler beherrschende Hang zur Tiefe, um in die geheimste Werkstatt der dichterischen Gestalten einzudringen und die dort gewonnenen Schätze an das Licht zu stellen, erklärt das hohe Interesse, welches Dessoir's Spiel für den Psychologen überhaupt und für Denjenigen hat, welcher denkend bereits jenen Persönlichkeiten nachgegangen ist, welche er durch den Künstler dargestellt sieht. Daraus ergibt sich auch sehr natürlich, daß, je schwieriger die Uebergänge der Seele und die Gemüthsbewegungen einer Persönlichkeit zu verwirklichen sind, Dessoir sich um so heimischer in solcher Aufgabe fühlt. Ein Beweis ist sein Othello, wie sein Hamlet, deren höchster künstlerischer, ja wir möchten sagen, deren specifischer Werth gerade auf der Lösung der psychologischen Probleme beruht; daher erscheint Dessoir nirgend bedeutender und interessanter als gerade in Shakspeare'schen Figuren, weil sie, mehr als die jedes andern Dichters, ein Hinabsteigen in die Tiefe der menschlichen Natur fodern.

Dessoir ist jetzt erst in sein eigentliches Gebiet eingetreten. Der ganze Kreis der Liebhaber und jugendlichen Helden, in welchem er sich bisher bewegte, ist nur ein Durchgangspunkt gewesen zu dem Höhepunkt wirklicher Charakterdarstellung.

Aus dem Gesagten erklärt es sich, warum Figuren, in welchen das Element der rhetorischen Farbenpracht vorwaltet, welche gerade durch die Form wirken und fortreißen sollen, Dessoir viel ferner liegen, als jene, psychologische Probleme darbietenden und eine Tiefe der Auffassung bedingenden dichterischen Gestalten. Daher liegt Schiller Dessoir ferner als Shakspeare; dort wird er zwar immer als ein denkender Schauspieler, als ein gebildeter Künstler erscheinen, aber, weil ihm jener Glanz der Sprache versagt ist, der hier vorzugsweise die Gemüther beherrschen soll, auch nicht leicht einen ersten Preis erringen, der ihm für viele Shakspeare'sche Fi-

guren entschieden vorbehalten bleibt. Die große Wirkung, welche sein Posa hervorbringt, spricht nur scheinbar dagegen; denn hier wirkt er nicht sowol durch den Zauber der Rede, durch den Strom volltönender Beredtsamkeit, sondern durch die Tiefe, mit welcher er den schmerzlichen Widerspruch Posa's zwischen seinem Ideal und der noch so unreifen Wirklichkeit zur Angel des ganzen Charakters macht und diesen Schmerz der Seele seinem Grundton zutheilt. Es hängt natürlich mit dem Gesagten zusammen, daß alle rein lyrische, auf einem umfangreichen, klangvollen Organ beruhenden Ergüsse in Dessoir nicht ihren ganz vollgültigen Träger haben. Je mehr aber der Affect und die Leidenschaft einen dramatischen und keinen rhetorischen Charakter haben, desto mehr sagen sie der Natur Dessoir's zu, desto mehr plastische Bestimmtheit erlangen sie durch ihn.

Dessoir's Zug nach der Tiefe weist ihn nun besonders auf die Darstellung sogenannter dämonischer Naturen und Zustände hin. Hier hat Dessoir noch eine bedeutende Zukunft vor sich, ja, hier werden sich vielleicht noch die größten Wirkungen seines Darstellungsvermögens ergeben. Diese Fähigkeit und Kraft, in die dämonischen Regionen zu dringen, bewahren ihn auch davor, das Böse nur in seiner nackten Niederträchtigkeit, seiner widerwärtigen Gemeinheit hinzustellen. Indem er es in seiner Wurzel aufsucht, bis zu den letzten Fäden, die es in der menschlichen Natur gesponnen hat, verfolgt, erweckt er demselben auch noch unsern menschlichen Antheil und unser psychologisches Interesse. Je mehr ihm der Dichter dazu Gelegenheit geboten, desto mehr Spielraum für sein Talent; je glätter dagegen, je mehr durch die conventionelle Form übertüncht das Böse erscheint, desto mehr entzieht es sich seiner specifischen Begabung; daher haben die Formen abgeschliffener Herzlosigkeit, der Blasirtheit des vornehmen Wüstlings in seiner scharfen Natur einen Feind, welcher dieselben nicht zu jener vollendeten Glätte und vornehmen Abgeschliffenheit gelangen lassen wird. Dies die Grundzüge für die Auffassung und Beurtheilung der Erscheinung Dessoir's, aus welchen sich ein denkender Kopf die

Folgerungen für die Größe seiner Leistungen wie für die Schranke derselben selbst wird vollständig ziehen können.

Die Lücken der Liebhaberinnen wurden schon im Jahre 1843 durch Wiederengagement der Klara Stich und durch die Anstellung von Adolfine Neumann, sowie später durch die der Edwine Viereck und der Bertha Unzelmann und endlich durch die der Bertha Thomas und Bernhardt wieder ausgefüllt. Alle trugen, Jedes zu seinem Theil und in seiner Sphäre, zum Gelingen des Ganzen viel und wesentlich bei.

Der Tod raubte der Anstalt so feindlich als unerwartet wieder mehre der Vorgedachten. Im Jahre 1844 starb Adolfine Neumann, im Jahre 1852 Bertha Thomas.

In der Erstern ging ein vielversprechendes Talent zu Grunde, in Jugend, Frische und Schönheit prangend. Nicht nur in naiven Rollen des Schau- und Lustspiels, als zum Beispiel in den „Geschwistern" von Goethe als Marianne, in Blum's „Ich bleibe ledig" als Karoline, in „Mutter und Sohn" von Charlotte Birch-Pfeiffer als Selma, war sie von der einnehmendsten Natürlichkeit, wie sie so selten ist; auch in naiven Rollen des höhern Dramas verrieth sie ein bedeutendes Talent, das sie gewiß zu einer besondern Zierde der berliner Bühne gemacht hätte, wenn es zur Entwickelung gekommen wäre. Dies ließ sie als Marie in der „Bernsteinhexe" von Laube durch das tiefe Gemüth ahnen, das sie in einer hochtragischen Situation entwickelte, wenn schon diese Rolle keine Lösung einer hochstehenden Aufgabe bieten kann. Ihr früher Tod erregte die allgemeinste Theilnahme, und viele Thränen flossen ihrem Andenken.

Auch in Bertha Thomas ging der Bühne eine Künstlerin verloren, mit durchdringend geistiger Auffassung, von Leidenschaft und tiefem Gefühl, das sich in der edelsten Resignation, wie zum Beispiel als Deborah am gelungensten aussprach und von keckem frischen Humor, der zum Beispiel ihre Beatrice in „Viel Lärm um Nichts" belebte und zu dem Erfolge des letztern Stücks in zwölf und mehr Wiederholungen wesentlich beitrug. Die genannten Rol-

len, sowie Maria Stuart, Ophelia, Adelheid in „Götz von Berlichingen“, Lady Milford, Franziska in „Mutter und Sohn“, Margaretha in der „Königin von Navarra“, bezeichnen die Höhepunkte ihrer Kunst. Immermann, Gutzkow, Mosenthal, Karoline Lindner, Baison, widmeten die wärmste Verehrung ihrem Talente. Sie schied in der Rolle der Deborah von der Bühne mit den Worten: „Ich segne dich, euch Alle, Alle.“ Mit der tiefsten Wehmuth gesprochen, weckten sie eine allgemeine Wehmuth.

Das vacante jugendliche Liebhaberfach wurde von mir durch die Schauspieler Hendrichs, Joseph Wagner und Liedcke ergänzt, drei Künstler, die, nächst Emil Devrient, dessen Kunst sich in Kraft und Frische erhält, als die Koryphäen des besagten Fachs allgemein gelten. Von Hendrichs habe ich bereits im zweiten Abschnitt Näheres gesagt. Joseph Wagner, jetzt beim Burgtheater in Wien, vereinigt mit den äußern Vorzügen einer hohen Gestalt, ausdrucksvoller Gesichtszüge und eines starken klangvollen Organs, Phantasie und Leidenschaft. Eine seiner vorzüglichsten, ich möchte sagen, seine vorzüglichste Rolle ist Hamlet, eine schwierige Aufgabe, deren Gelingen ihn um so mehr ehrt. Die heftige fieberhafte Aufregung, in die ihn die Erscheinung des Geistes versetzt, der Zustand, in den er nachher versinkt und sinnend und brütend nicht zur That gelangt, stellt er mit so viel Verständniß als Talent dar; er gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Darstellern des Hamlet. Eine seiner Eigenthümlichkeiten ist, daß er, abgesehen von der letztbesagten Leistung, in leidenschaftlichen Rollen meist erst im Fortgang derselben warm wird und zur gänzlichen Herrschaft über dieselben gelangt; schien er früher lau, so entwickelt er später das vollkommenste Feuer. Im Trauerspiel ist er jeder Bühne eine Zierde, während er dagegen im Lustspiel nicht an seinem Platze steht. Eigen war es, daß mir sein Engagement ebenso viele Mühen, Unterhandlungen und Weitläufigkeiten verursachte, als seine Entlassung. Als ich ihn zu engagiren bemüht war, hatte er bereits in Wien, wo er geboren, abgeschlossen; er bewirkte jedoch durch wiederholte Schritte die Entbindung von seinem Con-

tract; später machten ihm Familien- und häusliche Verhältnisse wieder die Anstellung in Wien wünschenswerth, und nun traten dieselben Mühen und Weitläufigkeiten ein, um ihn wieder seines berliner Contracts zu entbinden.

An seine Stelle kam der Schauspieler Liedcke. Ich halte ihn, mit den Vorzügen der Jugend und des Aeußern ausgestattet, Alles in Allem genommen, für den vorzüglichsten jugendlichen Liebhaber der Gegenwart in Aufgaben des feinen Conversationsstücks und Lustspiels; Humor, Natürlichkeit und Eleganz sind die steten Begleiter seines Spiels. Hat jeder, auch der talentvollste Schauspieler eine Spitze, in welche die Höhepunkte seiner Leistungen ausgehen, so ist dies für Liedcke das Conversationsstück. Im Trauerspiel ist er eine angenehme Erscheinung und ein verdienstlich zum Ganzen beitragender Theil, wenngleich das Gefühl da nicht die tiefste Tiefe, die Phantasie nicht die höchste Höhe erreicht.

Mit den vorbenannten von mir erworbenen neuen Kräften wirkten die ältern namhaften und allgemein anerkannten Künstler, wie Rott, Weiß, Wauer, an dessen Stelle in den letzten Jahren meiner Führung Jerrmann trat, Gern, Grua, Stawinsky, L. Schneider, an dessen Stelle später Hiltl trat, Franz und die Crelinger, Wolff, an deren Stelle später die Birch-Pfeiffer trat, Charlotte von Hagn, von Lavallade und Andere auf die erfreulichste Weise zu einem Ganzen mit.

Nächst der Ergänzung des Schauspielpersonals berühre ich die des Opernpersonals.

Der alleinstehenden Sängerin Tuczek wurde bald Pauline Marx zur Seite gestellt, welche mit einer jugendlich frischen Sopranstimme eine gute von Bordogni in Paris gebildete Schule und ein lebendiges Spiel für die ernste wie komische Oper verband. In den Rollen der Amazili in „Ferdinanz Cortez", Katharina Cornaro, Elvira in „Don Juan", Jeannette in „König von Yvetot", Despina in „Cosi fán tutte" erwarb sie sich bald die Gunst des Publicums. Für die zwei Wintersaisons von 1844 bis 1845 und 1845 bis 1846 wurde Jenny Lind gewonnen.

Ueber das Talent der in Europa und Amerika Gefeierten etwas zu sagen, wäre vergeblich. Beide Welttheile kennen und bewunderten das Talent der so großen als liebenswürdigen Künstlerin. Es ist ein Glück und Verdienst der berliner Bühne, daß von ihr der Ruf der Jenny Lind ausging; während die Metropole der theatralischen Kunst, Paris, sie nicht einmal gehört hat. Desgleichen war Pauline Viardot-Garcia für zwei Wintersaisons von 1847 und 1848 engagirt. Die Vereinigten Staaten in Amerika, Spanien und Frankreich streiten sich darum, wem von ihnen diese geistvolle, geniale und geschulteste der Sängerinnen angehört. Ebenso war Sophie Löwe (gegenwärtig Fürstin von Liechtenstein) für die Frühlingssaison vom Jahre 1845 engagirt. Endlich nenne ich — Ende gut, Alles gut — die gefeierten Namen der Luise Köster und Johanna Wagner, deren Gewinn für die berliner Bühne nicht das kleinste meiner Verdienste um sie ist; diese Beiden bildeten mit Leopoldine Tuczek ein würdiges Triumvirat, das sich friedlich in die Macht der Töne und die Siegeszeichen theilt; Johanna Wagner hatte das seltene Geschick, daß sich zwei londoner Impressarien um sie stritten und Keiner dem Andern ihren Besitz einräumte. Schlossen sich dem besagten Triumvirate noch in zweiter Reihe die Sängerinnen Trietsch, Brexendorf und Gey an, so konnte wol mein Nachfolger, als ich abtrat, ein reicheres vollständigeres Vermächtniß an Sängerinnen nicht erhalten.

Das Personal der Sänger bekam allerdings dadurch einen schweren Stand, um sich auf einer Linie mit der weiblichen Hälfte der Oper zu halten. Für das fehlende Fach des Baritons wurde der wackere Sänger Krause engagirt, der durch seinen großen Stimmumfang sich für die Baß- wie Baritonpartien gleich eignet. Neben ihm standen die schon vor mir angestellten braven Bassisten Zschiesche und früher Bötticher, später Salomon, welcher, mit einer klangvollen frischen Stimme, Jugend, Aeußerm und Talent begabte Sänger im Jahre 1850 von mir engagirt wurde.

Diese Uebersicht der Sänger schließen die Tenoristen, ein Fach, das so selten als schwierig im hohen Grade der Vollendung und

im Verein von Stimme, Aeußerm und Spiel zu besetzen ist. Dazu gehört, was ich oben berührte, ebenso viel Glück als Umsicht. Das Glück war mir hier nicht so treu wie bei andern der vorbenannten Fächer. Besonders handelte es sich hier um einen Heldentenor. Bader hatte, wie ich oben gesagt, der Zeit den Tribut zahlen müssen. Tichatschek war der erste, auf den sich mein Auge richtete, und zwar noch ehe ich nach Berlin kam. Nur seinetwegen reiste ich im Jahre 1842 über Dresden dahin; er war jedoch fest engagirt und ist es noch; kein Wunder, daß die dresdener Bühne ihn nicht freigeben wollte, zu welchem Zwecke kein Opfer würde gescheut worden sein. Er kam zu drei verschiedenen malen zu längern Gastspielen nach Berlin, aber der rara avis war nicht fest zu knüpfen. Es gastirten ununterbrochen Tenore: Stiegelli, Erl, Reichardt, Reer, Pacz, Eberius und Neuendorf; Andere, wie Eppich, Ellinger, wurden, um sie zu prüfen, von eigens gesandten Sachverständigen gehört, Keiner entsprach den allerdings in Berlin hochgestellten Ansprüchen gänzlich; Ditt, mit einer schönen kräftigen Stimme, wurde auf ein Jahr engagirt, verließ aber nach demselben wieder die Bühne, ohne daß der Zweck des Engagements erreicht worden war. Ander, ein vortrefflicher Sänger, wenn auch eigentlich kein Heldentenor, sowie auch Härtinger und Sonthaim, waren zur Zeit, als man sie zu engagiren sich bemühte, nicht frei. Auch auf den ausgezeichneten italienischen Sänger Gardoni reflectirte ich; doch scheiterte sein Engagement an der Erlernung der deutschen Sprache, die ihm nicht gelingen wollte.

So trug ich keine Schuld, sondern Natur und Zufall, wenn kein Heldentenor gewonnen wurde, der auch den höchsten Anfoderungen genügte.

Infolge dessen vereinte der im Jahre 1844 bereits engagirte Tenorist Pfister, der mit einem für dies Fach ganz geeigneten Aeußern und einer kräftigen Stimme begabt ist, alle Anstrengungen, um in Heldentenorpartien zu gefallen. Sein Prophet, Robert, Licinius, Cortez, Kassander sind zu achtende Leistungen, die auch Anerkennung fanden. Nicht immer vereint die Natur alle Gaben,

um das Höchste zu erzielen und Enthusiasmus zu erregen. Auch meinem Nachfolger konnte es so wenig als mir gelingen, in der nun zweijährigen Dauer seiner Administration einen Heldentenor zu finden, wennschon die Erwerbung des Tenoristen Formes nur eine glückliche genannt werden kann. Ich erwähne noch des von mir engagirten Tenoristen Kraus, der mit bedeutendem Aufwande erworben wurde. Er war zum Beispiel in den Rollen des Eleazar, Othello, Orest, Simeon ausgezeichnet, war aber allerdings auch kein Heldentenor.

Wirkte mit den benannten Tenoren noch Mantius, der im Fache der Spieltenore und Tenorbouffons recht Verdienstliches leistet; traten ferner unter mir häufigst die besten Tenore Deutschlands als Gäste auf, so war auch dies Fach so vertreten, daß es zu einem würdigen Ganzen würdig beitrug, obgleich es in Einzelleistungen von andern Fächern überboten wurde.

Ueberblickt man nun das Gesammtpersonal der Sänger, das meiner Leitung unterstellt war, sowie das Orchester und Chor, die an Größe (siehe sechster Abschnitt) und Virtuosität der Leistungen unter der trefflichen Leitung der Kapellmeister Taubert, Nicolay und Dorn, sowie des Chordirectors Elßler, in unübertroffener Vollendung dastehen; rechnet man dazu die grandiose mise en scène mit trefflichen Decorationen und Costümen, wie sie „Katharina Cornaro", „Der Prophet", „Das Feldlager", „Die Jüdin" u. s. w. darbieten, so kann die Oper für die Totalität des innern und äußern Kunstwerthes nur als eine der trefflichsten und ausgezeichnetsten genannt werden, die von keiner in Deutschland und Frankreich übertroffen werden dürfte.

Es bleibt noch das Personal des Ballets unter meiner Leitung einer Prüfung zu unterwerfen übrig.

Ich fand dasselbe vom Könige Friedrich Wilhelm III. besonders gepflegt und emporgehoben, vollständiger als das der andern Branchen; es wurde mir daher in Betreff desselben mehr die Aufgabe es zu erhalten als zu vervollständigen und zu vervollkommnen. Für den braven Tänzer Reichner, der im Jahre 1845 starb, wurde

der gleich brave Tänzer Hoguet-Vestris engagirt. Die Tänzerin Brüe und der Tänzer Gasperini stellten sich durch Vervollkommnung ihrer Kunst unter mir in die erste Reihe, in welcher sie das Publicum anerkannte und auszeichnete. Für mehre abgegangene Tänzerinnen trat Marie Taglioni ein, der von ihren Aeltern und ihrer Tante eine reiche Ueberkommenschaft von Talent und Schönheit geworden ist; nicht Berlin allein, auch London und Wien haben in ihr den Namen Taglioni geehrt und mit Beifall überhäuft. Neben sie, ihr gleich an Anmuth und Schönheit, ist die Tänzerin Forti, eine Neapolitanerin, von mir gestellt worden, die, seit sie hier, an Kunst und Gunst bedeutend gewonnen hat. Auch sind aus der trefflichen Schule des Balletmeisters Taglioni und Hoguet Schüler und Schülerinnen im Bereiche des Tanzes wie der Pantomime hervorgegangen, die zum Glanz und zur Einheit der Balletvorstellungen wesentlich beitragen. Es ist ein günstiges Zeichen für eine Kunstanstalt, wenn aus ihr brave Künstler hervorgehen, und sie in dieser Weise sich aus sich selbst ergänzt und fortpflanzt. Was die mise en scène beim Ballet betrifft, im vollständigen Verein von Decorationen, Garderobe, Arrangement der Solo- und Corps-de-Balletttänze, Stellungen und Gruppirungen, so dürfte sie sich in Bezug auf Geschmack, Pracht und Grandiosität neben die der größten Theater des In- und Auslandes stellen, wenn sie nicht überbieten; dies bewähren die Ballets: „Die Danaiden", „Der Schutzgeist", „Thea", „Das Mädchen von Gent", „Der Seeräuber", „Esmeralda" und andere. In der Kunst der Choreographie, in der Entwickelung immer neuer und schöner Gruppirungen und Verschlingungen ist Paul Taglioni Meister, und als solcher wie in Berlin so auch in London und Wien anerkannt.

Nicht nur durch das bei der königlichen Anstalt angestellte Tanzpersonal, sondern auch durch das Höchste, was die Tanzkunst in Frankreich, England und Italien aufzuweisen, wurde das Ballet während meiner Leitung gehoben. Fanny Elßler, Fanny Cerrito, Lucile Grahn, Carlotta Grisi und St.-Leon gaben nicht nur Gast-

spiele, sondern die meisten waren und zu wiederholten malen für Saisons engagirt, gehörten daher dem berliner Theater so an, wie denen von Paris, London und andern. Von den berühmtesten Namen dieser Gattung der Kunst fehlt nur Marie Taglioni, die Schwester von Paul Taglioni, welche schon längere Zeit sich von der Bühne zurückgezogen hat.

Noch will ich schließlich bei Anführung der fremden Tänzer und Tänzerinnen einen Namen nennen, der, wenn auch nicht gerade in artistischer Hinsicht, doch einen weitverbreiteten Klang hat, das ist Lola Montez. Die vielfachen Anekdoten, zu denen ihre Gegenwart in Berlin die Veranlassung gab, gehören in eine andere Chronik als die Theaterchronik und können hier keinen Platz finden. Nur eine Scene der Vielbesprochenen und zwar nicht auf der Bühne, sondern hinter den Coulissen, will ich anführen.

Auf ihr Verlangen wurde ihr während einer Vorstellung, worin sie tanzte, eine Guitarre gegeben, sie war ihr nicht recht und im Zorn darüber warf sie dieselbe auf die Erde und zertrat sie mit den Füßen, zugleich erklärte sie, nicht auftreten zu wollen und verließ das Theater; man holte mich schnell herbei und ich traf sie bereits auf der Straße in einer Droschke, im Begriffe wegzufahren. Ich machte ihr über ihr Benehmen Vorwürfe und stellte ihr vor, daß, nachdem ihr Auftreten auf dem Zettel dem Publicum angezeigt, sie dasselbe, wenn sie ihrer Pflicht nicht nachkäme, beleidigen würde und nie wieder die Schwelle des Theaters, die ich ihr zeigte, übertreten könnte. Mit diesen Worten verließ ich Straße und Droschke, um die sich schon neugieriges Volk scharte. Nach einigem Besinnen kam sie in das Theater zurück und tanzte, wodurch allerdings ein sogenannter Theaterskandal vor dem Publicum vermieden wurde.

Ich beschließe meine Bemerkungen über das Ballet mit folgender: Es ist mir fortdauernd der Vorwurf gemacht worden, daß das Ballet von mir zurückgesetzt und beschränkt worden. Ist einer der vielen mir gemachten Vorwürfe ungegründet, so ist es dieser.

Es ist eine Thatsache, daß die Gehalte des Corps de Ballet unter mir erhöht, daß die Ausgabe für Fourniturgelder des Ballets, die theils den Charakter eines Garderobe- theils eines Spielgeldes tragen, gleichfalls und bedeutend erhöht worden sind (im Jahre 1842 betrugen sie in runder Summe 13,000 Thaler, in allen folgenden Jahren meiner Administration weit mehr, ja im Jahre 1847 über 17,000 Thaler); daß ferner die Zahl der jährlichen Balletvorstellungen sich vermehrt hat (im Jahre 1842 wurden 68, in spätern Jahren wurden bis zu 100 gegeben); daß endlich nach Allem, was mir darüber bekannt, der hiesige Etat der Balletausgaben der größte und namentlich größer als der von Wien und Paris ist. Spricht endlich der Glanz, mit dem die obenangeführten und andere unter mir gegebenen Ballets ausgestattet sind, sprechen die obenangeführten theuern Gastspiele und Saisons für Beschränkungen und Ersparungen? Alles beweist unwiderlegbar, daß das Ballet nicht zurückgesetzt, sondern vielmehr besser gestellt und gleich den andern Kunstbranchen berücksichtigt worden ist. Ist vorstehend gesagt, daß die Gehalte des Corps de Ballet unter mir erhöht worden, so führe ich bei dieser Gelegenheit an, daß ein Gleiches bei dem Singchor statthatte, dessen Gehalte von 9 auf 10,000 Thaler erhöht wurden. Da der Etat dazu nicht die Mittel hatte, wurden die zu einer Vermehrung des Gehalts vom Generalintendanten auf dem Etat reservirten 1000 Thaler dazu von mir bestimmt.

Ich schließe die Uebersicht des Künstlerpersonals mit der der Gastspiele während meiner Administration. Indem ich auf das vollständige Verzeichniß derselben im fünften Abschnitt, sowie auf die bei Gelegenheit der Saisons und des Ballets angeführten verweise, rufe ich noch folgende Künstler ins Gedächtniß zurück: Die Schauspieler: Emil Devrient, Grunert, Baison; die Schauspielerinnen: Louise Neumann, die Heitzinger-Neumann, Rettich und Rachel; die Sänger: Pischek, Pellegrini, Tichatschek, Ander und Roger; die Sängerinnen endlich: Schröder-Devrient, Schoberlechner-dall Occa, Hasselt-Barth, Nielsen, Cruvelli und de la

Grange. Der weittönende Wohlklang dieser Namen bildet in der Harmonie der dramatischen Kunst den vollsten, schönsten Accord für das Ohr des Kunstfreundes.

Ich habe oben der Engagements fremder Künstler für Saisons gedacht, deren Dauer sich auf zwei, drei und mehre Monate erstreckt. Einige Bemerkungen über sie dürften hier am Platze sein.

Es ist eine Erscheinung der Neuzeit, daß mit dem zunehmenden Verkehr zwischen den verschiedenen Nationen dieselben auch ihre ersten dramatischen Künstler gegenseitig austauschen, welches hauptsächlich beim Ballet und der Oper eintritt; aber auch selbst beim Schauspiel hat in neuester Zeit, wo die Erlernung fremder Sprachen immer mehr zugenommen, ein dergleichen Austausch stattgefunden. Die fremden Künstler sind in der Regel nicht für eine kleine Anzahl von Gastrollen, sondern nur für einen längern, mehrmonatlichen Cyklus zu erlangen. Dies hat in Deutschland die Engagements einzelner fremder Künstler auf Saisons veranlaßt. Besonders auf dem königlichen Theater in Berlin sind während meiner Leitung dergleichen Engagements und zwar der ersten Kunstnotabilitäten eingeführt worden. Ich rufe die Erscheinung der Lind, Viardot-Garcia, de la Grange, Cruvelli, Cerrito, Grisi, Elßler, Grahn, des St.-Leon, Roger und Anderer ins Gedächtniß zurück. Es ist dadurch der große Gewinn für Berlin entstanden, den jeder Austausch im geistigen wie im Handelsverkehr mit sich bringt: man lernt große fremde Künstler kennen und empfängt die von ihnen dargebotenen großen Genüsse; man vergleicht sie mit unsern Künstlern; sieht, was Letztere voraus haben und lernt die Seinigen schätzen, was dem Deutschen sehr noththut; man sieht aber auch, was ihnen fehlt und stellt neue Anfoderungen. Der brave einheimische Künstler, wenn er sich nicht unbescheidenerweise überschätzt, gewinnt; der, welcher sich nur eine Art von Localbeifall errungen hat, fällt dadurch im Werth. Mit den Künstlern ist es wie mit Landes- und fremden Münzen: die, welche innern Werth haben, kommen auch außerhalb zur Geltung, die keinen haben, gelten über der Grenze nichts. In dieser Hinsicht

sind Gastspiele an fremden Orten der beste Prüfstein, den Mancher klüglicherweise anzulegen scheut. Auf die Saisons zurückzukommen, werden dafür theils Einzelne, theils ganze Gesellschaften engagirt. In Italien, London, Paris, Wien und anderwärts ist letzteres schon längst eingeführt, in Berlin hat es wenig stattgefunden.

Was die Engagements einzelner Künstler für Saisons betrifft, die namentlich beim königlichen Theater stattfanden, so haben dieselben die obenerwähnten Vortheile, sind aber auch nicht ohne Nachtheile. Ich verstehe unter denselben nicht sowol die dadurch herbeigeführten Kosten, die allerdings bedeutend sind (im ersten Quartal 1847, wo die Viardot-Garcia, die Cerrito, St.-Leon und Tichatschek engagirt waren, betrugen sie 15,000 Thaler), ich meine vielmehr die Nachtheile, die für das Repertoir dadurch entstehen. Dasselbe wird, wenn auch nicht gänzlich, doch größtentheils auf den fremden Künstler, der die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zieht, berechnet und dadurch, weil jedes Stück mit demselben eingeübt werden muß, nothwendig beschränkt, und zwar meistens auf sechs bis acht Stücke, die mit dem Fremden gegeben werden und an der Tagesordnung sind, wenn auch neben Letztern einzelne Stücke mit den Einheimischen zur Aufführung kommen. Die Mannichfaltigkeit des Repertoirs leidet sonach dadurch und so manche, oft gerade classische Stücke verschwinden für diese Zeit von der Bühne. Dies gibt die Veranlassung zu dem Tadel, zu welchem man namentlich in Berlin immer mehr geneigt ist, als zur Anerkennung, daß das Repertoir einseitig und beschränkt ist. Es ist allerdings richtig, daß bei dem Princip von ständigen Engagements und bei Vorstellungen ohne Fremde das Repertoir sich zum Beispiel bei der Oper auf 30 und mehr belaufen kann, eine Anzahl, die unter mir stets festgehalten, ja übertroffen worden ist, während da, wo selbst ganze Gesellschaften auf Saisons engagirt, das Repertoir sich auf höchstens acht bis zehn Opern beschränkt; ja selbst bei der pariser großen Oper, wo ständige Engagements statthaben, sind in der Regel nur zwölf Opern auf dem Repertoir. Zu der

Beschränkung des letztern durch Engagements auf Saisons kommt auch der Nachtheil, daß der einheimische Künstler, dessen Rollen der Fremde spielt, während dieser Saison wenig beschäftigt ist, was in mehren Beziehungen für ihn unangenehm ist. Doch dies Alles kann nicht in Rücksicht kommen, wenn es gilt, dem Wunsche des Hofs und Publicums gemäß und zum Vortheil der Kunst selbst das Beste des In- und Auslandes vorzuführen.

Mit diesem zeitweiligen Engagement fremder Künstler steht die Beurlaubung der einheimischen in Verbindung. Diese Beurlaubung ist beim deutschen Theaterwesen allgemein hergebracht, und je größer das Theater, je mehr namhafte Künstler es besitzt, desto mehr sind dergleichen Urlaube. Ihr Nachtheil liegt am Tage. Dieser Uebelstand herrrscht vorzugsweise beim deutschen Theater, in Frankreich weit weniger; nur einige der ersten Künstler der pariser Theater, wie zum Beispiel die Rachel, Roger haben Urlaube. So fallen auch in Frankreich die in Deutschland allgemein hergebrachten Gastspiele zum Behufe von Anstellungen weg. Die artistischen Künstler werden in Frankreich, namentlich bei allen Provinzialtheatern auf kurze Zeit, gewöhnlich auf ein Jahr engagirt mit der Bedingung, daß, wenn sie in drei bis vier Proberollen nicht gefallen, das Engagement aufgehoben wird. Wie viel Gastspiele fallen dadurch weg, wie viele Urlaube werden unnöthig! Dazu kommt in Deutschland die Menge der Hoftheater, deren Mitglieder mehr als die von andern Theatern Urlaube beanspruchen. In Berlin sind allerdings die Urlaube auf die höchste Anzahl gestiegen und nach einer Rechnung, die einmal zum Scherz gemacht worden, würden die Urlaube eines Jahres einzeln und nacheinander gegeben die Zeit von sechs Jahren ausfüllen! So wenig dieser Misbrauch geläugnet werden soll, so wenig kann er jedoch abgeschafft werden, weil die Urlaube auf Contracten beruhen, die vieljährig, zum Theil lebenslänglich sind. Andererseits kann aber auch nicht geläugnet werden, daß, wie für jeden Andern, so auch für den Künstler, ja selbst noch mehr für ihn, die Kenntniß anderer Städte, Menschen und Theater von Nutzen und Bedürfniß

ist, jetzt namentlich, wo die Reisen gegen sonst, man kann sagen, verzehnfacht sind. Wie ist es daher möglich, den allerdings in artistischer wie finanzieller Hinsicht so großen Nachtheilen und den ebenso großen und vielen Klagen darüber abzuhelfen Bei so manchen Theatern hat man es dadurch bewerkstelligt, daß man das Theater im Sommer auf einige Zeit geschlossen hat; bei Hoftheatern in Städten zweiten und dritten Ranges hat dies keine Schwierigkeit; selbst in Wien geschieht es bei den Hoftheatern in der Art, daß die deutsche Oper in einer, das Schauspiel in einer andern Zeit geschlossen wird und sonach Ferien für die Mitglieder eintreten. Man thut dies um so unbedenklicher, als außer dem zweiten Hoftheater, das während des Schlusses des einen fortspielt, noch mehre Theater in Wien bestehen. Ein solcher Schluß hat jedoch in Berlin nie stattgefunden, und stieß auch unter mir auf unüberwindliche Hindernisse; solange übrigens das Königsstädter Theater noch nicht bestand und noch weniger andere Theater, wie es jetzt der Fall, so war auch der Schluß der königlichen Schauspiele nicht rathsam. Jetzt aber muß ich gestehen, würde ich als Vorstand einen Schluß, wie er zum Beispiel in Wien statthat, im Interesse der Kunst unbedingt beantragen, und selbst im Interesse der Kasse kein Bedenken hegen, um den Nachtheilen entgegenzukommen, die durch die gegenwärtige Einrichtung unausbleiblich entstehen. So lange kein solcher Schluß stattfindet, bleibt kein anderes Mittel übrig, als die Urlaube nach den verschiedenen Rollenfächern in der Art zu vertheilen, daß von einem Fache nur ein Theil der Mitglieder beurlaubt ist, sodaß dessenungeachtet ohne Störung fortgespielt werden kann, oder es müssen die Lücken durch Gastspiele ersetzt werden. Wie complicirt eine dergleichen Einrichtung ist, liegt am Tage; es ist wahrhaft ein mathematisches Exempel. Oft kann man zu der Zeit, wo man ihn braucht, einen tüchtigen Gast nicht erlangen, oder, wenn man ihn erlangt, trifft er mit oder ohne Schuld zur rechten Zeit nicht ein. Dies oder eine Krankheit des Gastes oder eines Mitgliedes, oder irgend ein unvorhergesehener Fall, deren es beim Theater und namentlich bei

einem Hoftheater so viele gibt, kann das künstliche Exempel vernichten und die Administration in Verlegenheit und Schaden bringen. Wenn aber auch der gemachte Plan, welcher die Urlaube und Gastspiele combinirt, mehr oder minder zur Ausführung kommt, so sind doch noch folgende Nachtheile unvermeidlich. Bei der angegebenen Menge der Urlaube am königlichen Theater fallen dieselben, wenn nicht in die Zeit des Winters, doch in das Sommerhalbjahr, sodaß wenn man die frühern Jahre überblickt, gleichzeitig sechs, acht, ja zwölf Urlaube zusammenfallen. Nicht nur daß dabei ein Repertoir sehr schwierig wird, muß dasselbe sowie die Güte der Vorstellungen leiden. Das Ensemble, das Zusammenspiel geht verloren, sowie fehlende Glieder in einer Kette dieselbe zerstören. Würde das Burgtheater in Wien bei einer ähnlichen Einrichtung wie in Berlin das gerühmte Ensemble haben? Schwerlich! Dazu kommt noch Folgendes. Oft ist kaum ein Stück mit Mühe und Fleiß einstudirt und ein oder einige male gegeben, so bringt die Beurlaubung eines Künstlers entweder dasselbe wieder vom Repertoir oder macht eine dem Erfolg des Stücks schädliche Doublure nöthig. Bleibt das Stück lange liegen, so verliert es; kommt es wieder aufs Repertoir, werden abermalige Proben nöthig, die Einstudirung eines Stückes wird verzögert und Kunst und Kasse leiden. In den Klagen hierüber begegnen sich schon seit langer Zeit der Hof, das Publicum, die Dichter und die Verwaltung selbst, und letztere wird vielfachem Tadel ausgesetzt. Ich suchte diesen Klagen in etwas dadurch zu begegnen, daß die Urlaube der Mitglieder des recitirenden Schauspiels zu einer und die der Oper zu einer andern Zeit bewilligt wurden, sodaß Oper und Schauspiel, solange es in Thätigkeit, vollständig war, während das Ballet ununterbrochen fortdauerte, wo die Schwierigkeiten leichter zu beseitigen sind. Alle dergleichen Maßregeln sind aber nur Palliative und nur der zeitweilige Schluß der Oper zu einer, und der des Schauspiels zu einer andern Zeit, kann eine radicale Hülfe bringen. *)

---

*) Die gegenwärtige Administration, welche gleichfalls die Nachtheile der vielen Urlaube empfunden, hat zu einem andern Palliativ gegriffen. Sie hat

Eine solche Einrichtung hat bei den vielfachen andern Theatern, die jetzt neben dem königlichen bestehen, kein Bedenken mehr und wird dadurch sehr erleichtert werden, wenn, wie oben als nöthig entwickelt worden, Oper und Schauspiel getrennt werden.

Nächst dem Kunstpersonal unterwerfe ich das Repertoir einer Beleuchtung. Vor Allem muß ich anführen, daß die Aufgabe, welche ich mir in Berlin stellte, eine andere als die in München und Leipzig war. Die letztere habe ich in dem betreffenden Abschnitt besprochen. War in Leipzig und München nur ein Theater, so gab es in Berlin zu Anfang meiner Leitung neben dem königlichen noch ein Theater, das Königsstädter, am Ende derselben jedoch drei und mehre. Dadurch wurde die königliche Bühne überhoben, die niedern Gattungen der dramatischen Spiele zu geben, als Localpossen, Melodramen, Volksstücke, wie sie der Socialismus eingeführt und in den untersten Volksclassen spielen läßt, und endlich Vaudevilles und Travestien. Was die aus dem Französischen übersetzten Stücke betrifft, so befinden sich im fünften Abschnitt darüber mehre allgemeine Bemerkungen, die sich auf meine Gesammt-

---

nämlich die Urlaube der Sänger und Sängerinnen sowie auch Urlaube von Mitgliedern des Schauspiels gleichzeitig ertheilt und, um die Oper nicht ganz zu sistiren, eine Operngesellschaft aus der Provinz engagirt, welche während der Zeit der besagten Urlaube Vorstellungen im Opernhause gibt. Berlin, an eine Oper ersten Ranges gewöhnt, wird mit dergleichen Vorstellungen nie zufrieden sein, wie es das gegenwärtige Beispiel bestätigt und zur Folge hat, daß diese Vorstellungen in der Regel nur wenig besucht sind; den Fremden, der nach Berlin kommt, kann dies gleichfalls nicht anziehen und in seinen Erwartungen befriedigen, sowie es endlich der Residenz nicht zum Glanz gereicht. Nach Allem ist auch dies Palliativ nicht zu empfehlen, und die Folgezeit wird es wahrscheinlich wieder außer Gebrauch setzen. Alles bestätigt, daß der Schluß der Oper zu einer und der des Schauspiels zu anderer Zeit der allein zweckmäßig einzuschlagende Weg ist, um so mehr, wenn das Ballet während des Schlusses der Oper fortdauernd zwei oder drei Vorstellungen wöchentlich gibt, wodurch dem Fremden der Besuch des schönen Opernhauses nicht entzogen und ein der Residenz würdiger Genuß geboten wird. Von der pariser großen Oper werden im Sommer auch nur drei Vorstellungen wöchentlich gegeben. Ich habe schon oben angeführt, daß selbst bei Beurlaubung eines oder einiger der ersten Mitglieder des Ballets der ununterbrochene Fortgang des letztern sich bewirken läßt, ohne der Würde desselben Eintrag zu thun.

leitung beziehen. Was die berliner Leitung insbesondere betrifft, so wurde mit dem Fortgang derselben in Betreff der französischen Stücke eine immer strengere Auswahl getroffen. Der bekannte Uebersetzer Blum, als Regisseur bei der königlichen Bühne angestellt, richtete häufig französische Stücke für Charlotte von Hagn ein, worunter sich gute und leichte Waare befand. Mit seinem Tode fiel dies weg, und später nach der Einführung der Tantième wurden die französischen Stücke auf die besten Novitäten, hauptsächlich auf die des Théâtre français beschränkt, als: „Die Erzählungen der Königin von Navarra", „Mademoiselle de Belle Isle", „Die Fräulein von St.-Cyr", „Der Weg durchs Fenster", „Der Arzt" und andere. Auf diese Weise wurde das Repertoir ähnlich dem vom Théâtre français möglichst purificirt.

Ich bemerke ferner im Allgemeinen, daß jährlich im Durchschnitt 35 Novitäten gegeben und mit 173 Stücken jährlich abgewechselt wurde. Beide Zahlen sprechen für den Fleiß und die Thätigkeit der königlichen Anstalt und ihrer Mitglieder, um so mehr, als je größer die Anstalt, je größer die Vorbereitung und Ausstattung ist, desto mehr Zeit dazu in Anspruch genommen wird; besonders, wenn sich das Repertoir auf höhere Aufgaben der dramatischen Poesie erstreckt.

Was die große Anzahl der jährlichen Vorstellungen betrifft, so ist solche im sechsten Abschnitt unter der Rubrik: „Königliche Schauspiele" angegeben.

Ein Vergleich dieser sämmtlichen Zahlen mit denen, welche andere Theater liefern, beweist, daß die königliche Bühne auch hierin nicht im Rückstand begriffen. Die großen pariser Theater liefern in allen oben angegebenen Fällen weit kleinere Zahlen. Dies erklärt zugleich, wie ungegründet der Vorwurf ist, den man so häufig hört, warum das und das ältere gute Stück nicht auf dem Repertoir ist. Jedes, das einige Zeit gelegen hat, erfodert neue Besetzungen, neue Einstudirung; es ist daher eine Unmöglichkeit, daß alle gute Stücke, namentlich Opern, auf dem Repertoir sind. Ein größerer Wechsel, als oben angegeben, eine größere Menge

von Novitäten ist unstatthaft und würde selbst zum Nachtheil der Kunst ausfallen, weshalb, wie ich schon früher berührt, es namentlich bei Theatern für höhere Leistungen keineswegs auf die möglichste Menge der Novitäten abgesehen sein soll.

Nach jedem Jahre erschien in Berlin, wie bei meinen frühern Leistungen, in öffentlichen Blättern eine officielle Uebersicht des Repertoirs vom abgelaufenen Jahre, welche unter Anderm auch die Wiederholungen (das von Goethe so benannte stehende Repertoir) angibt. Daraus ergeht, daß die ältern classischen Stücke einen bedeutenden Theil des Repertoirs einnehmen; in der Regel waren in jeder Woche ein bis zwei classische Schauspiele.

Soviel im Allgemeinen über das Repertoir.

Ich schreite nun zu einzelnen interessanten Erscheinungen desselben, indem ich auf das vollständige Verzeichniß aller unter mir gegebenen Stücke im fünften Abschnitt verweise.

Gibt dasselbe alle griechischen Stücke an, die unter mir gegeben worden sind, so wiederhole ich nur, daß kein anderes Theater als das berliner eine gleiche Anzahl bietet. Dem würdigen Altmeister Tieck war ein Antheil an deren Aufführung, sowie an der der Stücke von Shakspeare, der „Athalia" von Racine und seiner eigenen Stücke übertragen. Diese sämmtlichen Stücke, welche mit Ausnahme der Shakspeare'schen und selbst von diesen der „Sommernachtstraum" das Schauspiel-, Opern- und Balletpersonal in Anspruch nahmen, erfoderten so viele Mühe als Zeit. Für jede Gattung derselben und zwar für die griechischen Stücke, für „Athalia", für den „Sommernachtstraum", zum Theil auch für die Tieck'schen Stücke wurde ein besonderes Theater eingerichtet, dessen Aufbau und Wegnahme bei dem nothwendigen Wechsel mit andern Stücken bedeutende Schwierigkeiten in Weg legte. Das von Tieck, der mit Gründlichkeit und Tiefe Shakspeare's Geist ergriffen und in sich aufgenommen, angegebene Theater für den „Sommernachtstraum" bot für die darin vorkommende schwierige Scenerie viele Vortheile, und die darauf angebrachten Treppen und Erhöhungen begünstigten die Handlung, indem sie, durch Entfernung der gewöhnlichen Fläche des Podiums,

die Ansicht des Zuschauers erleichterten und ihm schöne Bilder vorführten. Die Einrichtung zum „Sommernachtstraum", der 40 mal unter mir gegeben wurde, ging auf alle Theater über. Der Regisseur Starinsky setzte das besagte Stück trefflich in die Scene, wobei ich so wahr als gerecht anführe, daß derselbe ein Meister der mise en scène ist und große Stücke und Opern, als „Julius Cäsar", „Die Jungfrau", „Prophet" und „Feldlager", mit Waffen und Volksscenen versehen, mit großer Präcision, Schönheit und Wahrheit zu verkörpern und zu beleben wußte.

Was das Theater für die antiken Stücke betrifft, so habe ich am Schlusse des dritten Abschnitts meine Meinung darüber ausgesprochen. Eine reizende Zugabe erhielt allerdings der „Sommernachtstraum" wie „Antigone", „Oedipus" und „Athalia" durch Mendelssohn's bekannte classische Musik, der dieselbe auch bei den Proben und ersten Vorstellungen selbst dirigirte. Die Vorbereitung und Aufführung der letztbesagten Stücke führten einen häufigen Briefwechsel mit dem genialen und liebenswürdigen Mendelssohn, der in Leipzig sich aufhielt, herbei; der Verkehr mit so großen Genien, wie Mendelssohn und Tieck, der Austausch über Gegenstände der Kunst mit ihnen war allerdings von höchstem Interesse, wenn es gleich eine sehr schwierige Aufgabe war, die Intentionen und Wünsche derselben mit den praktischen Anfoderungen in Einklang zu bringen.

Tieck's Stücke: „Blaubart" und „Der gestiefelte Kater" wurden nach Tieck's eigener Aeußerung in Berlin zum ersten male aufs Theater gebracht und sind auch nirgend später gegeben worden.

So voll sie von Geist und Humor sind, so eignen sie sich doch für die Bühne nicht und erzielen keinen Erfolg daselbst, wozu noch beim „Gestiefelten Kater" kommt, daß viele Zeitanspielungen in demselben (ich erinnere an die, den längst gestorbenen berühmten Kritiker und Archäologen Böttiger in Dresden betreffend) nicht mehr Verständniß und Anklang finden. Die Aufführung beider Stücke gehörte, wie so manches Andere, zu Versuchen, die allerdings Zeit, Mühe und Geld kosteten.

Bei dieser Gelegenheit führe ich für die Größe, Complicirtheit und Schwierigkeit der berliner Theaterführung folgendes schlagende Beispiel an.

Nach gewiß dreißig Proben in Berlin und im neuen Palais bei Potsdam wurde am 14. October 1843 (also nach dem Brande des Opernhauses, wo in Berlin nur das Schauspielhaus und das Interimstheater im Concertsaal zur Disposition stand) im neuen Palais zum ersten mal der „Sommernachtstraum" gegeben, mit einem Schauspieler-, Sänger- und Balletpersonal, das, nebst dem Verwaltungspersonal, ungefähr 100 Personen betrug, die nebst allem Zubehör an neuen Decorationen, Costümen u. s. w. nach Potsdam transportirt wurden. An demselben Tage wurde im berliner Schauspielhause der „Postillon von Lonjumeau" dargestellt. Am Tage darauf, am 15. October, wurde im berliner Schauspielhause zur Feier des allerhöchsten Geburtstages Sr. Majestät des Königs nebst einer Festrede gleichfalls zum ersten mal die Tragödie von Euripides: „Medea", mit Musik und großen Chören von Taubert, mit großentheils neuen Decorationen und Costümen nach mehr denn zehn Proben aufgeführt. Dazu mußte in der Nacht nach dem Schlusse des „Postillon" das tragische Theater aufgebaut werden, um Tags darauf früh die Hauptprobe zu halten und Abends die Vorstellung zu geben. In der Nacht von Potsdam zurückgekehrt, besichtigte ich die Aufstellung des tragischen Theaters. Zugleich mit „Medea" am 15. wurde im Interimstheater eine französische Vorstellung gegeben. So viel schwierige Vorstellungen in verschiedenen Orten und Theatern dürfte sich kaum anderswo in so kurze Zeit zusammen drängen.

Tieck's Mitwirkung bei der Aufführung von Stücken der besagten Art hörte im Jahre 1846 — 47 auf, wo ihm seine Unpäßlichkeit nicht mehr gestattete, den Proben beizuwohnen, und „Julius Cäsar", „Coriolan", „Viel Lärmen um Nichts" „Komödie der Irrungen" und „Was Ihr wollt" wurden ohne ihn einstudirt.

Laut des fünften Abschnitts enthält das berliner Repertoir 17 Stücke von Shakspeare.

Zum ersten mal wurden in Berlin unter mir die fünf Stücke: „Coriolan", „Sommernachtstraum", „Viel Lärm um Nichts", „Die „Komödie der Irrungen" und „Was Ihr wollt", gegeben, sowie „Romeo und Julia" und „Julius Cäsar" neu einstudirt. Mit Ausnahme der „Bezähmten Widerspänstigen" wurden alle Shakspeare'schen Stücke theils schon früher unter mir, theils aber, insofern dies noch nicht geschehen, in Berlin nachträglich, dem Original getreu, nach der Schlegel'schen, H. Voß'schen, Tieck'schen und Spicker'schen Uebersetzung gegeben. Hatte man selbst in Weimar sich erlaubt, bedeutende Veränderungen und Zusätze in Shakspeare'schen Stücken anzubringen, als zum Beispiel in „Romeo und Julia", so wurde dies in Berlin unter mir vermieden und letzteres Stück nach einer neuen, dem Originale treuen Einrichtung gegeben.

Durch die Darstellung der oben angegebenen, unter mir zuerst aufgeführten Lustspiele wurde, kann ich wol sagen, das Shakspeare'sche Lustspiel in Berlin eingeführt. Will man den äußern Zuthaten von Musik und Scenerie auch dem glänzenden Erfolg des „Sommernachtstraum" mit beimessen, so kann der Erfolg von „Viel Lärmen um Nichts" und den andern Lustspielen doch nur dem Shakspeare selbst und der guten Darstellung zugeschrieben werden. Letztbesagtes Lustspiel wurde 16 mal aufgeführt, was hinlänglich beweist, daß es in der Liebe des Publicums Wurzel geschlagen hat.

Bei Erwähnung der Shakspeare'schen Stücke gedenke ich noch des folgenden.

Eins der Lieblingsprojecte Tieck's war noch die Aufführung von „Heinrich V.", bis jetzt noch nicht auf die deutsche Bühne gebracht. Da die darin vorkommenden Schlachten und Belagerungen, mit häufigem Wechsel der Scenen, große scenische Schwierigkeiten darbieten, so projectirte er für dies Stück abermals ein ganz eigenthümliches und neues Theater; er wollte gewissermaßen zwei Bühnen auf der Scene herstellen, die eine vorn, hinter der Rampe auf dem gewöhnlichen Podium, eine Coulisse tief, die andere auf einem erhöhten Podium dahinter, zu dem von der ersten Bühne

an beiden Seiten eine breite Treppe führte; zwischen diesen Treppen blieb in der Mitte ein Zwischenraum, der bei Sälen zum Ausgang, bei der Feste Harfleur zum Thor diente; die Scenen in Sälen sollten nur auf der vordersten Bühne spielen. Für die Säle und freien Gegenden war, auch wenn der Schauplatz verschieden, nur eine Decoration bestimmt; spielte die Scene im französischen Lager, sollten an beiden Seiten Herolde mit französischen Wappen, spielten sie im englischen, Herolde mit englischen Wappen auftreten. Bei Schlachten ging die Handlung auf beiden Bühnen vor sich und die beiderseitigen Truppen bewegten sich auf den Treppen herauf und herunter nach Maßgabe der Handlung. Die Seiten sollten, wie im „Sommernachtstraum", mit Teppichen verdeckt werden. Schon waren die Rollen dazu ausgetheilt, als die Ausführung dieses großen und schwierigen Projects theils durch Tieck's Unpäßlichkeit, theils durch die darauf folgenden Unruhen behindert wurde.

Wie vorstehender Plan, dürfte auch folgende schriftliche Aeußerung Tieck's über das Kleist'sche Trauerspiel: „Die Schroffensteiner" von Interesse für den Bühnenfreund sein. Theils der lebhafte Antheil an Kleist's großem, wenn auch noch ungeläutertem Talente, theils das Bestreben, der trefflichen Crelinger, bei dem Mangel guter Rollen in dem Fache der tragischen Mütter eine neue zu verschaffen, machten in mir den lebhaften Wunsch rege, dies Trauerspiel zur Aufführung zu bringen. In Leipzig hatte ich die Bearbeitung dieses Stücks von Holbein, der aus dem tragischen ein glückliches Ende gemacht, gegeben; dieser Schluß aber misfiel, während das Stück angesprochen hatte. Immermann hatte es später für die düsseldorfer Bühne eingerichtet und darstellen lassen. Ich verschaffte mir seine Bearbeitung und theilte sie Tieck, einem großen Verehrer Kleist's, mit. Er schrieb mir im Jahre 1848 Folgendes darüber:

„Immermann hat nur sehr wenig geändert. Den blinden Greis Sylvius hat er mit Recht als eine ganz überflüssige Person ausgelassen und hier und da nur Nebensachen weggestrichen. Einen

Katzenkenner, wie mich, der vertraut mit den Thierchen war, geht es hart an, daß eine Katze eingemachte Ananas naschen soll. Diese Unmöglichkeit müßte auch wol noch entfernt werden; aber wie? In Wien sah ich 1808 eine Bearbeitung von Holbein aufführen; aber ziemlich gut gespielt, machte das Stück doch nur wenige Wirkung. Das Werk ist, wie Alles von Kleist, wie ein Proceß gearbeitet, und Alles, was dahin geht, ist vortrefflich, nur an einigen Stellen zu dialektisch oder advocatenmäßig durchgeführt. Als Jugendarbeit, wenn auch Vieles unwahrscheinlich, hat es große Verdienste.

„Ob die Bauernhütte, der kochende Kessel, der kleine Finger u. s. w., glücklich durchgehen werden, ist die Frage. Diese Entwickelung kommt zu plötzlich, unerwartet, und hat dabei etwas Kleinliches und auch zu Abenteuerliches; diese Katastrophe, oder vielmehr Aufklärung, liegt außerhalb des Schauspiels, und wäre mehr zu einer Erzählung geeignet. Die Scene, in welcher Ottokar die Agnes umkleidet, hat große Schönheit; aber ob dieser Schluß nicht auch zu plötzlich, zu grausam dem Zuschauer erscheinen wird, ist zu bedenken. Der Mord des Jerome, der Charakter des Sylvester, ist vortrefflich, völlig genügend. Der Erfolg ist jedenfalls ungewiß, indessen fällt Vieles in der Welt anders aus, als man vermuthet, und wer kann die wandelbaren Launen eines Publicums, Stimmung, Zufälle berechnen? Vor Jahren wollte ich einmal das merkwürdige Gedicht umarbeiten. Es sollte in dieser Umänderung glücklich endigen. Nach derselben hatte ein Raubritter, ein gewaltiger Mensch, um sich an Rupert zu rächen, der ihn aus der Gegend vertrieben, den jungen Sohn gestohlen; der Verdacht fällt auf Sylvester; im Kampf gegen Diesen dient der Riese gegen Rupert; das Kind, allein gelassen, macht sich frei, und so versöhnen sich die Feinde und die Liebenden werden glücklich. Der Herold, Jerome, Johannes müssen natürlich als Opfer fallen. Ich versprach mir damals Glück von diesem Versuch, wenn ich so die kräftigen herrlichen Scenen in ein anderes Licht stellte. Freilich würde auch hier der Proceß etwas zu vorherrschend bleiben."

Das Stück kam mit den besten Kräften, der Crelinger, Hoppé, Werner, mit Rott, Joseph Wagner, Franz, Wauer, Hoppé und Andern, zur Aufführung. Es errang, seiner unläugbaren Schönheiten und hochtragischen Scenen ungeachtet, nur einen sogenannten succès d'éstime. So war auch Kleist's treffliches Lustspiel: „Der zerbrochene Krug", von Goethe zuerst auf die weimarische Bühne gebracht, noch weniger glücklich und fiel durch, während es jetzt mit großem Erfolg aufgeführt wird. Auf dies Stück sind Tieck's angeführte Worte, in Betreff der Aehnlichkeit mit einem Processe, besonders anwendbar. Ich setze die Repertoirsschau mit folgender Bemerkung fort. Theils aus Dem, was ich oben über das stehende Repertoir anführte, theils aus dem fünften Abschnitt geht hervor, daß die ältere deutsche classische Literatur auf das vollständigste und in häufigen Wiederholungen vertreten war. Ebenso wurde den neuern Meistern und Jüngern nach Recht, Billigkeit und Humanität Rechnung getragen. Einen besondern glücklichen Erfolg hatten gleich die ersten Novitäten, sowol des Schauspiels als der Oper, die meine Leitung bot. Es waren: „Der Sohn der Wildniß" von Halm, „Doctor Wespe" von Benedix, sowie die Opern „Die Tochter des Regiments" und „Tell" von Rossini. Die Wahl der Opern war hauptsächlich durch die oben erwähnte Unvollständigkeit des Personals der Sängerinnen herbeigeführt. Bei manchen Mängeln ist „Der Sohn der Wildniß" immer ein poetisches Werk mit schöner Diction, das, durch Charlotte von Hagn, Grua, Rott und die Wolff getragen, entschieden gefiel und, im Juni 1842 zum ersten male gegeben, noch in demselben Jahre 17 Wiederholungen erlebte. Einen ebenso vollständigen Erfolg hatte „Doctor Wespe", das die glücklichste Besetzung in Gern, L. Schneider, Weiß und Rüthling und der Valentini fand; ein Beweis, wie wichtig eine richtige Besetzung ist. Wäre eine Rolle anders besetzt gewesen, hätte das Stück einen minder schlagenden Succeß gehabt. Das Zusammenspiel in den komischen Scenen gereichte zur höchsten Ergötzlichkeit. Das Stück erlebte während meiner berliner Leitung 42 Wiederholungen und brachte dem Dichter, da damals die Tantième noch

nicht eingeführt war, ein zweites Honorar, wie solches überhaupt öfters eintrat. „Die Tochter des Regiments" und „Tell" wetteiferten im Beifall mit den obengenannten Dramen, woran besonders Leopoldine Tuczek, als Marie, durch ihre Laune, Komik, Gemüthlichkeit und Beachtung der Grenzen, die die Decenz vorschreibt, großen Antheil hatte.

Bei der Wahl der vier erstern Stücke, von denen ich den „Sohn der Wildniß" den Händen der Königsstädter Bühne wieder entwand, stand mir auch das Glück bei; nicht immer sind dergleichen ansprechende Novitäten vorhanden. Bei dem Beginn aller meiner Leitungen war mir dies Glück und dieser Erfolg ein lieber treuer Begleiter.

Von Gutzkow, von welchem schon in München „Richard Savage", „Patkul" und „Werner" erschienen waren, wurde in Berlin „Uriel Acosta", „Ein weißes Blatt", „Der dreizehnte November", „Ottfried" und „Das Urbild des Tartüffe" gegeben und so seine vorzügliche dramatische Gemäldegalerie vervollständigt. „Werner", „Uriel Acosta" und „Das Urbild des Tartüffe" erlebten die vielfachsten Wiederholungen.

Von Laube, dessen Wirkungskreis als dramatischer Dichter erst später als der Gutzkow's begann, wurden, soviel mir immer bekannt, alle seine Dramen: „Monaldeschi", „Struensee", „Bernsteinhexe", „Karlsschüler", „Gottsched und Gellert" und „Rococo" gegeben. „Struensee" konnte, seines historischen Sujets und der darin vorkommenden historischen Personen wegen, erst keinen Einlaß erhalten, bekam jedoch denselben, nachdem Michael Beer's „Struensee" die Douane der Theatercensur zu passiren so glücklich gewesen. „Die Karlsschüler" erhielten, vom trefflichen Spiel der Crelinger, Birch und Hoppé und des Döring, Hendrich und Anderer unterstützt, wie überall, von allen benannten Stücken die glänzendste Aufnahme. Die Wahl dieser Fabel aus dem Leben des classischen Lieblingsdichters der Deutschen war eine so einsichtsvolle als glückliche.

Das schon gedachte Trauerspiel „Struensee" von Michael Beer, früher schon in München gegeben, in Berlin aber verboten, ging

unter mir in Scene mit allem Aufwande äußerer und innerer Mittel. Zu den schönsten letzterer Art gehört die Musik, die sein Bruder aus einer ehrenwerthen Pietät dazu componirt hat; sie ist zu dem Trefflichsten zu zählen, was er geschrieben hat. In die Fäden des Gedichts webt er die der Musik ein, sodaß Wort und Ton sich die Herrschaft streitig machen. Die tragische Katastrophe, die Gefangennehmung und Hinrichtung Struensee's läßt die Musik in grauenerregenden Tönen ahnen. Die oft angegriffene Tonmalerei steht hier über jedem Angriff siegreich da. So mußte das an sich werthvolle Stück noch hoch im Werthe und Beifall steigen. Der in die Musik des Zwischenacts eingeflochtene Chor ist einem alten dänischen Nationalliede entlehnt. Mit einem Einzigen bin ich nicht einverstanden, das ist die melodramatische Begleitung der Worte und die Einschaltung der Musik zwischen die Rede. Das Trauerspiel wird dadurch zum Melodram, und häufig gehen dadurch die Worte verloren.

Von Prutz, Freitag, Hebbel, Mosenthal, Rellstab, Wollheim, Kuranda und Zwengsahn gingen die ernsten Dramen, sowie die Lustspiele von Töpfer, Benedix, Bauernfeld, Plötz, Puttlitz, Gubitz und Hackländer mit rauschender Begleitung des Beifalls über die Breter. Eines ungewöhnlichen und vollkommen verdienten Glücks erfreute sich „Rosenmüller und Fincke“, von Töpfer, das, erst im Jahre 1849 gegeben, in anderthalb Jahren 25 mal bei besetztem Hause wiederholt wurde, ebenso „Das Liebesprotokoll“ mit Döring's wahrhaft classischem Spiel als Banquier Müller, „Der verwunschene Prinz“ von Plötz und „Kaiser und Müllerin“ von Gubitz. Das Sujet vom „Verwunschenen Prinzen“ ist allerdings kein neues, es liegt schon dem Singspiel: „Der Teufel ist los“, zu Grunde, das, als das erste Singspiel in Deutschland im Jahre 1752 zum ersten mal in Leipzig aufgeführt wurde und eines Erfolgs genoß, wie er heutigen Tages nicht mehr stattfindet; nur hat der Verfasser des Singspiels die Zauberei zu Hülfe genommen, während Plötz mit natürlichen, einfachen Mitteln den höchsten, drastisch-komischen Effect erreicht. Hackländer erwies mir den Dienst,

sein treffliches Lustspiel: „Der geheime Agent", noch kurz vor meinem Abtreten zu schreiben, wonach ich mit großer Hast griff. Dessen Sujet ist ganz neu und weder in französischen noch deutschen Stücken dagewesen. Wie glücklich für die Bühne, wenn nur alle Jahre einige dergleichen wirkliche Originallustspiele in Deutschland erschienen. So trefflich das feine Lustspiel ist, so trefflich wurde es durch die Crelinger, Liedcke, Rott, Stavinsky und Hiltl gespielt, und gewiß auf keinem Theater besser und wirksamer.

Mit dem Drama von Henrik Hertz: „König René's Tochter", hatte es eine eigene Bewandtniß. Ich las dasselbe auf einer Reise im Bade Norderney vor einem Kreise gebildeter, sinniger Zuhörer und war von dieser zarten, blumenreichen Poesie auf's innigste ergriffen. Es gefiel gewiß auch andern Directoren, aber keiner wagte es, diesen zarten Duft in die Theateratmosphäre zu bringen. Ich that es in Berlin zuerst und, im Stil des Gedichts von den Darstellern wiedergegeben, machte es den günstigsten Eindruck. Ich muß die Schwachheit bekennen, daß es mich bis zu Thränen rührte. Zu meinem Befremden fand ich, als ich nach Berlin kam, Iffland, der der berliner Bühne lange rühmlichst vorgestanden und auf derselben als Dichter und Schauspieler geglänzt, vom Repertoir bis auf wenige Stücke verschwunden. Ich kann dies umsoweniger billigen, als seine Stücke, wenngleich sie von Schiller im Gedicht: „Shakspeare's Schatten", in die Acht erklärt, doch auch auf der weimarischen und allen andern Bühnen einen sehr verdienten Platz einnahmen und nach Goethe's Ausspruch selbst zur Ausbildung des Schauspielers im Charakterrollenfache nie dem Repertoire fehlen sollten. Folgende Stücke von ihm rief meine Leitung zu wiederholten malen auf die berliner Breter, die Iffland einst geziert hatte: „Der Hausfriede", „Die Fremde", „Die Jäger", „Die Unvermählte", „Der Spieler" und „Die Advocaten."

Nicht ohne Absicht komme ich zuletzt auf die Stücke von Charlotte Birch-Pfeiffer. Ich bin mit Vorwürfen überschüttet worden, daß ich mit den Stücken der besagten Verfasserin das Repertoir

überschwemmt hätte, ja, man ist noch weiter gegangen, man hat meiner Leitung deshalb eine nur ökonomische Tendenz unterschieben und so meinen durch viele Jahre theuer erworbenen Ruf schmälern wollen. Es soll auf das gründlichste und offenste erörtert werden, inwiefern diese Vorwürfe gegründet.

Es sind während der neun Jahre meiner berliner Leitung von Charlotte Birch-Pfeiffer 13 Stücke, die den Abend ausfüllen, und zwei einactige gegeben worden; die erstern sind folgende: „Elisabeth", „Mutter und Sohn", „Thomas Thyrnau", „Marquise von Vilette", „Anna von Oestreich", „Eine Familie", „Ein Billet", „Dorf und Stadt", „Mazarin", „Der Pfarrherr", „Im Walde", „Das Forsthaus", „Magdala", „Francis Johnston"; die zwei einactigen Lustspiele sind: „Ein Mann hilft dem Andern" und „Alles für Andere." Es kommen demnach aufs Jahr noch nicht zwei Stücke. Wiederholt wurde jedes derselben minder oder öfter, je nachdem es dem Publicum gefiel, also mehr nach dessen Entscheidung als nach der der Generalintendantur. Ergibt sich hieraus eine Ueberfüllung des Repertoirs, eine Bevorzugung vor andern Dichtern?

Raupach's fruchtbare Thätigkeit fiel in die Jahre 1820 — 40, während welcher Zeit 85 Stücke von ihm auf der berliner Bühne aufgeführt wurden. (Wie oben gesagt, schrieb er im Ganzen 101 Stück). Es wurde demnach in besagtem zwanzigjährigen Zeitraume mehr als 4 Stücke von ihm jährlich gegeben. Als Kotzebue für die Bühne schrieb, nahm dieser nebst Iffland beinahe allein das Feld der Novitäten ein. Dazu kommt, daß kein Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer, soviel sich immer ermitteln ließ, zuerst auf der königlichen berliner Bühne, sondern daß ihre Stücke entweder auf dem Burgtheater in Wien, als zum Beispiel „Dorf und Stadt", oder auf den Theatern von Dresden, Hannover, Hamburg und andern früher aufgeführt worden sind. Die königliche Bühne zu Berlin ging also hierin nicht voraus und gab das Beispiel, sondern sie folgten nur den deutschen Bühnen, die sämmtlich die Birch-Pfeiffer'schen Stücke und zum Theil in noch größerer Anzahl gaben. Ist ferner darüber das classische Repertoir, sind ferner die Dichter der Neuzeit

darüber vernachlässigt worden? Die vorausgegangene Uebersicht des berliner Repertoirs, sowie der fünfte Abschnitt weist unwiderlegbar das Gegentheil nach. Nach Allem ist gründlich erwiesen, daß der von vielen Seiten mir immerfort gemachte Vorwurf ungegründet ist, und einen Tadel meines Repertoirs und seiner artistischen Qualität nicht abgeben kann.

Würde nicht vielmehr das Publicum, wenn ich diese Stücke, welche auf allen Theatern Glück machten, aus Uebelwollen oder Eigensinn nicht gegeben hätte, mir Vorwürfe gemacht und mich aufgefodert haben, sie auch ihm zu bringen. Uebrigens sind von den Birch-Pfeiffer'schen Stücken die vorzüglichern gegeben worden, nicht die, welche sie für Bühnen zweiten Rangs schrieb als: „Hinko", „Pfefferrösel", „Scheibentoni" und andere. Es sind unter den von ihr aufgeführten Stücken theils Originaldramen, wie „Die Marquise von Vilette", „Eine Familie" und andere, theils solche, welche nach Romanen bearbeitet sind, als „Dorf und Stadt", „Thomas Thyrnau" und andere. Wollte man die Stücke letzterer Gattung alle von der Bühne verweisen, so entstände eine Oede im Repertoir und würde dies viele gern gesehene Stücke von neuern, beliebten dramatischen Dichtern betreffen. Die mir in Berlin vorangehende Administration hat gleichfalls Stücke von Charlotte Birch-Pfeiffer gegeben; was die mir nachfolgende anlangt, so ist unter ihr allerdings mit Ausnahme zweier, von denen eins: „Wie man Häuser baut", auf Befehl gegeben, und das andere: „Ein alter Musikant" von dem Beneficianten Weiß gewählt wurde, keins von ihr zur Aufführung angenommen worden.

Ist dadurch das Repertoir der Novitäten verbessert worden? Solange Stücke wie: „Rothe Haare", „Badefreiheit", „Schreckenswirkungen", „Ein seltenes Weib", „Der kategorische Imperativ", „Eine schöne Schwester", „Zu Hause" und „Ein gescheiter Hausvater", aufgenommen werden, können es auch die obenbenannten Birch-Pfeiffer'schen Stücke, und mit mehr Grund schon deshalb, weil diese das Publicum gern sieht und bisher nur gut aufgenommen hat.

Uebrigens ist wol die Verfasserin so wenig als ich der Meinung,

daß ihre Stücke zu dem Vorzüglichsten und Ersten, was die neuere dramatische Literatur hervorgebracht, gehören, wennschon sie in Deutschland wie im Ausland allgemein geschätzt werden. Sie haben, namentlich die neuern, bessern den Vorzug, daß der Gang der Handlung, von bühnenkundiger Hand geregelt, in den Bühnenrahmen paßt, in dessen Bild das Ganze wie die einzelnen Theile zweckmäßig geordnet und Licht und Schatten gehörig vertheilt, daß das Gemüth angesprochen und das Interesse des Zuschauers ohne gewaltsame Effecte fortdauernd gesteigert wird, während in manchem ihrer frühern Stücke die Effecte gesucht und für das große Publicum berechnet waren.

Nach Allem kann, wie ich schon gesagt, in dieser Hinsicht mich kein Tadel treffen und die vielen und harten Vorwürfe, die mir deshalb gemacht wurden, dürften entweder aus einer irrigen oder parteiischen Ansicht hervorgegangen sein, deren Quelle großentheils in dem Neide über den großen Beifall, den diese Stücke fanden, sowie und hauptsächlich in dem über den Gewinn zu suchen ist, den ihr die eingeführte Tantième brachte. Derselbe ist auf der Zahl der Wiederholungen und der Größe der Einnahmen basirt; dies liegt im Wesen und Charakter der Tantième, in Deutschland wie in Frankreich; die Größe des Gewinns ist eine natürliche Folge derselben, und ist darin irgend eine Bevorzugung von Seiten der Leitung nicht vorhanden. So vielen Raum diese Auseinandersetzung einnimmt, so nöthig war sie, um meine Administration auch in dieser Hinsicht gegen ungegründete Vorwürfe sicher zu stellen.

Was die Werke der dramatischen Tonkunst anlangt, so führe ich nur an, indem ich auf den fünften Abschnitt verweise, daß von Gluck, wie bei keiner deutschen, noch weniger französischen Bühne, sich vier seiner vorzüglichsten Werke, und zwar: „Iphigenie in Aulis", „Iphigenie in Tauris", „Alceste" und „Armide" auf dem Repertoir befanden; hätte Johanna Wagner schon früher der berliner Bühne angehört, so würden sich noch mehre Opern von Gluck auf dem Repertoir befinden; nur wenige Künstlerinnen eignen sich wie sie und Luise Köster, diese großen tragischen Aufgaben im Stil

derselben zu lösen. Von Mozart wurde außer den überall gangbaren Opern noch „Der Schauspieldirector", von Louis Schneider neubearbeitet zur Aufführung gebracht, sowie auch „Cosi fan tutte" von ihm sehr verständig und sinnig mit einem neuen Text versehen, der die so oft getadelte Unwahrscheinlichkeit der Intrigue möglichst mildert; sie ist allen Bühnen zu empfehlen. Auch „Don Juan" wurde, soviel mir bekannt, zum ersten male unter mir mit den instrumentirten Originalrecitativen und bei dieser Gelegenheit mit neuer Scenerie gegeben.

Mit allem Aufwand äußerer und innerer Mittel wurden die Meyerbeer'schen Opern: „Das Feldlager" und der „Prophet" aufgeführt. Mit dem „Feldlager von Schlesien", Oper in Lebensbildern aus der Zeit Friedrich des Großen von L. Rellstab, wurde das neue Opernhaus 1844 eröffnet. Diese Nationaloper, deren Stoff der glorwürdigsten Zeit der preußischen Geschichte entlehnt ist und welche durch diesen Stoff sowol als durch die der Oper folgenden Traumbilder das Andenken des großen Königs feierte, wurde eigens für die besagte Eröffnung gedichtet und componirt, und wird, als Nationalstück bei Nationalfesten gegeben, lange Zeit hindurch noch rühmlichst fortbestehen. In den ersten Vorstellungen des „Feldlagers" und des „Propheten" wirkten, und zwar in ersterer Oper die Lind und in letzterer die Viardot-Garcia und Tichatschek, später Johanna Wagner, die De la Grange und Andere mit. Bei der mise en scène und Ausstattung dieser Oper wurde Alles benutzt, was die Vorstellung derselben in Paris und Dresden gebracht. Die allgemeine Stimme sprach sich dahin aus, daß die Aufführung des von dem berühmten Compositeur selbst geleiteten Meisterwerks auf der berliner Bühne in musikalischer und scenischer Hinsicht eine großartige Vollendung erreichte und sich unter die hervorragendsten Ereignisse der neuen Theaterwelt reihte. In gleicher Vollendung ging „Das Feldlager" in die Scene und verursachte einen Aufwand für die Ausstattung von 27,000 Thalern.

Ueber die Aufführung von Lachner's „Katharina Cornaro" in München und Berlin, an beiden Orten vom Meister trefflich diri-

girt, habe ich schon im dritten Abschnitt gesprochen. Die neuere Musik war durch Spohr's „Kreuzfahrer", Wagner's „Fliegenden Holländer" und „Rienzi", durch Eckert's „Wilhelm von Oranien", Saloman's „Diamantkreuz", Balfe's „Mulatte und Zigeunerin", Nikolai's „Lustige Weiber von Windsor" und „Die Verbannte", und endlich durch Flotow's „Stradella", „Martha" und „Sophie Katharina" würdig vertreten. Auch eine fürstliche kunstgewandte Hand brachte in „Zaire" der Muse der Musik ein würdiges Opfer, dem noch neuere, würdigere gefolgt sind und folgen werden. Soll, wie Schiller sagt, der Sänger mit dem König gehen, so eint sich hier noch inniger im Fürsten der Tondichter.

Weber's „Oberon", dessen frühere Ausstattung und mise en scène nicht zu den besten und glänzendsten der berliner Bühne zu zählen, wurde noch vor dem Ende meiner Leitung im Mai **1851** zum großen Theil neu und zweckmäßiger als früher scenirt. Rellstab erkennt bei dieser Gelegenheit die Sorgfalt an, die man sich damit gegeben, welche auch noch die letzten Zeiten der ablaufenden Verwaltung bezeichnet und sie zu einer so künstlerisch reichen Genußzeit gemacht, wie man sie je gehabt. Wenn ich mit diesem Urtheil in musikalischer Hinsicht, sowie mit dem eines andern gleich competenten Kritikers in Bezug auf das recitirende Schauspiel die Auseinandersetzung über das berliner Repertoir beschließe, so glaube ich sie so fest als bündig zu besiegeln. Rötscher sagt nämlich im November **1849**: „Das berliner Schauspiel hat sicher das beste Repertoir in Deutschland, denn es hat sich am meisten durch unsterbliche Schöpfungen bereichert und von den es überflutenden Novitäten das Werthlose am meisten von sich abgehalten."

Der Beleuchtung des Repertoirs wird Folgendes hinzugefügt. Die Bühne war bei den Alten ein Nationalinstitut, das nationale Feste und Ereignisse feierte. Ein Gleiches soll sie auch bei uns sein. Dieser ihrer Bestimmung und hohen Bedeutung gemäß wurde auf allen mir untergebenen Theatern die Geburts- oder Namensfeste der Regenten und nationale Ereignisse durch festliche Vorstellungen gefeiert, sowie für milde Zwecke Benefize gegeben. In Leipzig wurde das Regierungs- und Vermählungsjubiläum des

Königs Friedrich August, die Huldigung des Königs Anton und die Vermählungen der Mitglieder des königlichen Hauses, in Berlin die Geburtstage des Königs und der Königin, die Vermählungen der Mitglieder des königlichen Hauses, die glückliche Genesung des Königs im Jahre 1850 und das hundertjährige Jubiläum des Opernhauses im Jahre 1842 feierlich begangen. Desgleichen wurden in Berlin zum Besten der Familien der gefallenen Krieger in Baden und der in den Krieg gezogenen Landwehr, des Nationalkriegerdenkmals, der Ueberschwemmten in Ost- und Westpreußen, der Armen der Stadt, der Abgebrannten in Rixdorf, Benefizvorstellungen gegeben. Was die festlichen Vorstellungen zu Kunstzwecken oder zur Unterstützung von Künstlern betrifft, so wird davon später in diesem Abschnitt die Rede sein.

Mit dem Repertoir steht die Regie in enger Verbindung. Als ich nach Berlin kam, fand ich dieselbe durch Stavinsky für das Trauerspiel, durch Weiß für das Lustspiel und durch den Hofcompositeur Blum für die Oper wohl bestellt. Der Regisseur Hofrath Esperstedt besorgte das Bureauregiegeschäft und setzte keine Stücke mehr in Scene. Der Regisseur Blum erblindete und starb; an seine Stelle kam Bader und später Stavinsky für die ernste, L. Schneider für die komische Oper; als Letzterer im Jahre 1848 von der Bühne abging, übernahm Stavinsky nebst der Regie des Trauerspiels und der ernsten Oper auch die der komischen, wodurch er allerdings zu sehr belastet wurde. Dazu kam, daß er, sowie Weiß, im Alter vorgerückt war, während die Regie viel Kraft, Muth und Behendigkeit verlangt. Ich fühlte demnach das Bedürfniß einer Verstärkung der Regie und Aufstellung einer geistigen Leitung, um in der dramatischen Darstellung mit Kraft und Einsicht die Vielheit der Kräfte zur Einheit, zum Ganzen zu verbinden, und die Intention des Dichters ins Leben treten zu lassen. Ich stand jedoch in der letzten Zeit meiner Verwaltung an, diese wichtige Veränderung in dem artistischen Organismus des Theaters vorzunehmen, welche nächst der ersten Aufstellung eine fortdauernde oberste Beaufsichtigung verlangt, bis die neue Einrichtung consolidirt ist.

Noch zweier wichtigen, von mir ausgegangenen Anordnungen gedenke ich; die eine betrifft die im Jahre 1845 mit der erfoderlichen höhern Genehmigung gegebenen Theatergesetze, die andere den im Jahre 1844 eingeführten Antheil der Autoren an der Einnahme ihrer Stücke, die sogenannte Tantième.

Was die erstere Anordnung betrifft, so fand ich, als ich nach Berlin kam, folgenden hierauf bezüglichen Stand der Dinge.

Die Iffland'schen Gesetze waren im Jahre 1810 gegeben und gehörten zu den trefflichsten ihrer Zeit; wie beinahe in jedem Gesetzbuche, auch dem besten, hatten sich auch in ihm Lücken gezeigt; so Manches war nach einem 35jährigen Zeitraume den veränderten Verhältnissen nicht mehr anpassend und anwendbar, das Schlimmste aber war, daß sie in Vergessenheit und außer Gebrauch gekommen waren; kaum daß noch einige wenige Exemplare der Gesetze sich in Händen älterer Mitglieder oder im Archiv befanden. Dies mußte nothwendig einen gesetzlosen, aller Ordnung und Disciplin ermangelnden Zustand begründen, bei dem ich die größte und complicirteste aller Theateranstalten nicht länger aufrecht erhalten konnte, ohne in artistischer, finanzieller und disciplinarischer Hinsicht die größten Nachtheile, ja den Verfall der Anstalt herbeizuführen. Kann keine Gesellschaft ohne Gesetze und Vorschriften bestehen, so kann es am allerwenigsten das Theater. Nur auf dem Boden der Ordnung und des Gesetzes kann die dramatische Kunst gedeihen, wo die Bühnenkünstler nicht allein, wie zum Beispiel Maler und Bildhauer, sondern im Verein mit andern ein Kunstwerk liefern. Dies ist jedem Sachverständigen klar, ja leuchtet jedem unparteiischen, unbefangenen Laien ein. Der Uebelstand dieses gesetzlosen Zustandes war auch von den frühern Vorständen und verständigen Künstlern gefühlt und von der Behörde gerügt, aber das allerdings schwierige und undankbare Geschäft der Gesetzgebung nicht erledigt worden; es war mir vorbehalten, diesen bittern Kelch wie so manchen andern auszutrinken, und die Liebe für die Kunst und Ordnung machte es mir zur Pflicht. Ich hatte bereits in Darmstadt und München einen vollständigen Theatercodex gefertigt,

was mir allerdings zu statten kam; ich arbeitete auf dessen Basis und der aller neuen Theatergesetze in Deutschland und Frankreich (deren ich 25 besitze), vorzugsweise der vom Burgtheater in Wien durch Schreyvogel, der in Dresden durch Tieck und Winkler und der in Braunschweig durch Klingemann redigirten, mit Benutzung der Iffland'schen und mit Berücksichtigung endlich der berliner Verhältnisse, einen neuen Codex aus. Derselbe wurde mit den Regisseurs, die zugleich Schauspieler waren, mit den Vorständen aller einzelnen Branchen durchgegangen, vom Rechtsconsulenten des königlichen Theaters und vom Ministerium geprüft, sodann der Behörde übergeben und von ihr genehmigt. Ich glaube kaum, daß bei irgend einem Theatergesetzbuch alle diese Vorsichtsmaßregeln getroffen worden sind. Dessenungeachtet war die Bekanntmachung der Gesetze ein Feuer ins Pulvermagazin geworfen. Beschwerden und Klagen liefen bei der Generalintendantur und deren Behörde ein. Die Presse bemächtigte sich dieses Gegenstandes und Broschüren wurden dagegen geschrieben.

Es war dies um so auffallender, als die Gesetze nicht öffentlich bekannt gemacht und in den Buchhandel gekommen waren; dies durfte nicht geschehen, so sehr ich es wünschte und selbst vorschlug; ich versandte sie jedoch an die Theatervorstände und gab ihnen die möglichste zulässige Oeffentlichkeit. Es waren von mir in Leipzig und München, an letzterm Orte beinahe übereinstimmend mit den berliner Satzungen, es waren von vielen Theatern gleiche Gesetze gegeben worden, nirgend hatte sie die Presse besprochen, nirgend hatten sie Klagen und Beschwerden herbeigeführt; ein Beweis mehr, wie viel schwieriger das Terrain in Berlin ist: einige Blätter griffen sie an, andere und die angesehenern nahmen sie in Schutz.

Was war nun der Gegenstand der Beschwerde, des Tadels? Die neuen Gesetze wurden strenger als die andern und von Strafen wimmelnd befunden. Den Urhebern dieses Tadels muß die ganze Literatur der seit Iffland und Schröder erschienenen Theatergesetze unbekannt sein; sonst müßten sie wissen, daß die Verfügungen der berliner Gesetze im Hauptsächlichen und Wesentlichen in

denen von Wien, Dresden, München, Braunschweig und andern Orten, großentheils auch in den ältern berliner Gesetzen enthalten sind; nur wenige durch locale Verhältnisse und höhere Anordnungen herbeigeführte Bestimmungen befinden sich in den neuen berliner Gesetzen, die nicht in den andern benannten vorkommen. So sind die vielgetadelten, ja verhöhnten gesetzlichen Bestimmungen gegen den Aufenthalt der Mitglieder auf der Bühne während der Acte der Vorstellung, in der sie nicht beschäftigt (in den Zwischenacten steht ihnen die Bühne offen); gegen das Ueberschreiten der schwarzen Linien in den Coulissen, damit sie nicht zur Benachtheiligung der Illusion dem Zuschauer sichtbar werden; gegen das Wohnen der Schauspieler auf dem Lande; gegen das öffentliche Auftreten außerhalb des Theaters; gegen das Erscheinen derselben im Publicum, nachdem sie ihre Rolle beendigt; gegen das Extemporiren und so weiter, theils in den Iffland'schen, theils in den meisten und vorzüglichsten neuen Gesetzbüchern enthalten, sowie die Zweckmäßigkeit dieser Bestimmungen von selbst einleuchtet. Eine Klage wegen des besagten verbotenen Aufenthalts auf der Bühne ist um so unbegründeter in Berlin, als die Mitglieder daselbst die anständigsten Plätze im Schauplatz und selbst den männlichen Mitgliedern Logen angewiesen waren, was bei den wenigsten Theatern der Fall ist.

Das berliner und münchener Gesetzbuch gibt sonach nur wenig Neues, aber es bestimmt die einzelnen Fälle genau, sowie gleichfalls die einzelnen Strafen, wodurch der letztern mehr zu sein scheinen. Diese genaue Bestimmung der Strafen, sowie die möglichste Vollständigkeit ist übrigens ein Vorzug eines Gesetzbuchs und eine Schranke gegen alle Willkür. Auch der in den Gesetzen obwaltende Ton ward als streng und hart gemisbilligt. Man vergleiche ihn mit dem anderer neuerer Theatergesetze, und nicht der geringste Unterschied wird zu finden sein; der Ton der Gesetze kann übrigens nur einer sein. Die Straffälle wie die Strafen werden einfach angegeben, alles Weitere ist vom Uebel.

Man hat ferner die berliner Gesetze getadelt, weil die Stra-

fen zu groß wären. Wer sie mit denen anderer Gesetze genau vergleicht, findet vielmehr, daß sie milder sind. Wer zum Beispiel die ihm zugetheilte Rolle zu spielen weigert, zahlt in Berlin den vierten Theil, in Wien und Dresden die Hälfte der Tagesgage, in Braunschweig den achten Theil der Monatsgage; wer eine Probe ganz versäumt, zahlt in Berlin, Wien und Dresden eine Tagesgage, in Braunschweig den sechzehnten Theil der Monatsgage; wer den Anfang einer Vorstellung um fünf Minuten verzögert, zahlt in Berlin und Wien eine halbe Tagesgage, in Braunschweig den achten Theil der Monatsgage; wer eine Vorstellung ganz versäumt, verfällt in Berlin in die Strafe einer halben Monatsgage oder eines ein- bis dreitägigen Arrestes, in Dresden in die einer Monatsgage und einiger Tage Polizeiarrestes oder gar nach Befinden der Umstände in die Strafe augenblicklicher Entlassung. So könnten, wenn es der Raum gestattete, noch viele Beispiele angeführt werden.

Was die getadelten Arreststrafen betrifft, so befinden sie sich in den meisten Gesetzen der Hoftheater wie in den frühern berlinern. Auch wird den von mir gegebenen Gesetzen vorgeworfen, daß sie ein Werk des Absolutismus wären und der Generalintendantur freistände nach ihrem alleinigen Ermessen die Strafen aufzuerlegen, während vielmehr in allen einigermaßen bedeutenden oder nicht constatirten Straffällen der Theaterconsulent, der ein Mitglied des Kammergerichts ist, concurrirt, während in wichtigen Fällen ein Recurs an das Ministerium und in allen Fällen eine Beschwerde gegen das Strafresolut offen steht. Herrscht sonach nicht in Allem die größte Gesetzmäßigkeit, steht nicht vielmehr jeder Weg des Rechts offen?

Endlich hat man gesagt, daß durch das Verbot des Aufenthalts auf dem Lande, sowie dessen der öffentlichen Motivirung außerhalb des Theaters, durch die Vorschrift, daß jeder Schauspieler am Tage einer Vorstellung für den Fall einer schnellen Abstellung des Stücks zu Hause hinterlassen muß, wo er anzutreffen, daß durch dies Alles die persönliche Freiheit verletzt wäre.

Bei allen andern Dienstverhältnissen würde eine dergleichen Behauptung als die größte Abgeschmacktheit erscheinen; die Beschränkung der Einzelnen begründet vielmehr die allgemeine Freiheit, wie es denn überhaupt keine andere Freiheit als die gesetzmäßige gibt.

Nach Allem bewegt sich das berliner Gesetzbuch in den Grenzen des Rechts und der Billigkeit, ist für die königliche Anstalt die Ordnung und das Fortschreiten der Kunst selbst so heilsam als nöthig; sie sollte sonach den Mitgliedern der königlichen Bühne, wo zu Iffland's Zeiten strenge Ordnung und Disciplin herrschte, nur willkommen sein, umsomehr als Strafbestimmungen für den Künstler, der seinem Berufe genau und pünktlich nachkommt, gar nicht vorhanden sind. Ich glaube mir sonach durch diese Gesetze ein bleibendes Verdienst um die königliche Bühne erworben zu haben. Machten sie durch ihre ganz gewöhnlichen und bei den meisten Theatern eingeführten Bestimmungen ein ungewöhnliches Aufsehen und erregten sie hier einen Widerstand, so läßt dies nur auf die vorausgegangene Indisciplin und Gesetzlosigkeit schließen.

Mehr als Alles spricht für sie die achtjährige und in Bezug auf die ihnen beinahe gleichen Gesetze in München die zwanzigjährige Erfahrung, während welcher Zeit bis auf unbedeutende Gegenstände weder Ergänzungen noch Abänderungen nöthig geworden sind. Auch alle feindlichen Stimmen sind dagegen verstummt, was, wenn die Gesetze zu hart und unzweckmäßig, gewiß nicht eingetreten wäre. Die beste Richterin, die Zeit, hat sie vielmehr als gut und zweckmäßig anerkannt, sowie das Capitel über Proben von den Sachkundigen trefflich und das über Rollen und Rollenfächern ein Glanzpunkt der Gesetze genannt wird.

Ich komme zur obenerwähnten zweiten Anordnung, das ist die Einführung des Autorenantheils oder der Tantième. Lange schon hatten sich der deutschen dramatischen Dichter, und mit allem Grund, in Klagen darüber erschöpft, daß ihnen entweder kein Honorar oder nur ein geringes für ihre den Bühnen gelieferten Dramen zu Theil würde; das erstere wäre in Ansehung aller ge-

druckten Stücke der Fall, ja so manche der kleinern Bühnen wußten sich selbst Manuscripte zu verschaffen und gäben sie ohne alle Entschädigung; würde ihnen aber auch für die ungedruckten Stücke ein Honorar zu Theil, so klagten sie über den geringen Betrag desselben, den sie von den meisten Bühnen erhielten. Es hatten sich Dichter deshalb vereinigt, um ihre Ansprüche geltend zu machen; Alles war jedoch vergeblich: zahlten ehrenwerthe Directionen bedeutende Honorare, so blieben doch die Dichter immer der Gnade und Willkür der Directionen überlassen und das geistige Eigenthum ihrer Werke war in Deutschland ohne rechtlichen Schutz, während es in Frankreich seit 1791 im vollkommensten Maße gesetzlich begründet war und die dramatischen Dichter reichen Lohn für ihre mit glücklichem Erfolge begleiteten Dramen zogen.

Erst im Jahre 1841 traf der Bundestag, vermöge der Uebereinkunft vom 22. April die gesetzliche Verfügung, daß die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werks nur mit Erlaubniß des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger stattfinden darf, so lange das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht worden ist. Geschah dadurch wenigstens ein Schritt vorwärts, so beschränkte doch die hinzugefügte Bedingung wieder die gemachte Concession bedeutend, und zwar in einer Weise, die Frankreich nicht kannte, wo selbst gedruckte Dramen nicht ohne Einwilligung der Autoren gegeben werden dürfen. Schon von Beginn meiner Wirksamkeit als Theatervorstand in Leipzig an war ich bedacht gewesen, das Loos der dramatischen Dichter zu verbessern, durch so bedeutende Honorare, als sie nur immer eine Unternehmung zahlte; dies haben mehre Dichter zum Beispiel Holtei öffentlich anerkannt. Dasselbe geschah bei fürstlichen Bühnen, die ich leitete. In Berlin stiegen vor und unter mir, vor Einführung der Tantième die Honorare bis zu 60 Friedrichsd'or. Raupach bezog einen Gehalt von 600 Thaler und erhielt noch außerdem seine Stücke honorirt. Die Honorare wurden von mir sowol als Unternehmer, als später bei der Führung von Hoftheatern, auch für gedruckte Werke vielfach gezahlt, sowie gleichfalls nach

häufigen Wiederholungen von Stücken an deren Autoren Nachzahlungen gemacht wurden; dergleichen erhielten unter andern Albini, Töpfer und Benedix. Diese Erhöhung des Ehrensolds und dessen Wiederholung genügte mir jedoch nicht, und um die Stellung der dramatischen Dichter dauernd und wesentlich zu verbessern, vereinigte ich mich mit dem damaligen Director des Burgtheaters in Wien, Herrn von Holbein, dahin, daß bei beiden unter uns stehenden Bühnen auch in Betreff der gedruckten Stücke, wie es in Frankreich der Fall, dem Dichter, seiner Witwe und Descendenz ein Antheil an den Einnahmen ihrer Stücke zugesichert ward, was zuvörderst, um das Resultat davon abzuwarten, auf drei Jahre beschränkt wurde. Dies veröffentlichte eine Bekanntmachung vom 10. März 1844, welche zugleich den Autoren die Wahl zwischen Honorar und Tantième ließ. Ich hatte mich längere Zeit mit dem Plane einer Tantième getragen und dazu bei meinem Aufenthalte in Paris im Jahre 1839 alle nöthigen Notizen und Quellen gesammelt. Nach Ablauf der angegebenen dreijährigen Frist wurde, der durch die Tantième herbeigeführten bedeutenden Mehrausgabe ungeachtet, vermöge der Bekanntmachung vom 20. April 1847, die Verfügung vom 10. März 1844 mit einigen wenigen Modificationen, welche die Erfahrung empfahl, bis auf Weiteres prolongirt. Ich halte es für zweckmäßig und förderlich, in diesem dem theatralischen Interesse geweihten Buche zur Einsicht jedes Betheiligten die jetzt gültigen Bestimmungen wörtlich anzuführen:

Bekanntmachung.

Um die Autoren der im Schauspielhause sowie im Opernhause zu gebenden Stücke in ein ausgleichendes Verhältniß zu bringen, treten vom 10. März dieses Jahres an bis auf Weiteres in Betreff der im Opernhause zu gebenden Stücke nachfolgende, das Reglement vom 10. März 1844 abändernde Bestimmungen ein:

a. Wenn ein Stück daselbst den Abend ausfüllt, erhält der Verfasser 7 Procent statt bisher 10 Procent.

b. Wenn ein Stück den größern Theil des Abends ausfüllt,

somit als Hauptstück zu betrachten ist, zu dem nur noch ein Vor- und Nachspiel zu geben ist, so wird für das Hauptstück 4½ anstatt 6 Procent und für das Vor- oder Nachspiel wie bisher 1½ Procent bezahlt.

c. Werden an einem Abend zwei Stücke gegeben, wovon jedes ungefähr die Hälfte des Abends ausfüllt und keines als Vor- oder Nachspiel zu betrachten ist, so wird für jedes der beiden Stücke 3 Procent statt 4½ Procent gezahlt.

d. Werden endlich drei Stücke an einem Abend gegeben, so wird für jedes derselben 2 Procent statt 3 Procent gezahlt.

Was die im Opern- und Schauspielhause zu gebenden musikalischen Werke anlangt, so werden die Componisten nicht, wie dies seit Einführung des Autorenantheils geschehen, nur ⅔ und der Dichter des Textes ⅓ dieses Antheils, sondern der Componist wird unverkürzt den ganzen Antheil nach den obenerwähnten Bestimmungen erhalten, wogegen es nun die Sache des Letztern bleibt, den Text selbst zu honoriren, und wird jede etwaige Anfoderung, welche deshalb bei der Generalintendantur gemacht werden sollte, als unstatthaft betrachtet werden.

Im Uebrigen bleiben bei den Aufführungen im Schauspielhause die bereits durch die Bekanntmachung vom 10. März 1844 veröffentlichten Bestimmungen in Anwendung, welche zur Vermeidung jeder Irrung hier nochmals mitgetheilt werden.

a. Wenn ein Stück, gleichviel ob Schauspiel oder Oper, den Abend ausfüllt, erhält der Dichter oder Componist 10 Procent.

b. Wenn ein Stück den größern Theil des Abends ausfüllt, somit als Hauptstück zu betrachten ist, zu dem nur noch ein Vor- oder Nachspiel zu geben ist, so wird für das Hauptstück 6 Procent und für das Vor- oder Nachspiel 3 Procent gezahlt.

c. Werden an einem Abend zwei Stücke gegeben, wovon jedes ungefähr die Hälfte des Abends ausfüllt, und keines als Vor- oder Nachspiel zu betrachten ist, so wird für jedes der beiden Stücke 4½ Procent gezahlt.

d. Werden endlich drei Stücke an einem Abend gegeben, so wird für jedes derselben 3 Procent bezahlt.

Die Bestimmungen des Autorenantheils können jedoch nur allein bei den auf den königlichen Theatern zu Berlin stattfindenden Vorstellungen in Anwendung kommen, nicht aber bei denjenigen, welche in Potsdam oder Charlottenburg gegeben werden, indem letztere, die überhaupt nur ausnahmsweise und nicht häufig statthaben, bei beschränkterm Schauplatze und größern Ausgaben keinen Ertrag gewähren.

Schließlich bringt die Generalintendantur hier noch diejenigen frühern bereits unterm 10. März 1844 veröffentlichten Bestimmungen zur Kenntniß, welche auch künftighin in Kraft bleiben werden, und die dahin lauten:

§. 1.

Es bleibt lediglich der Wahl der Autoren überlassen, ob sie die bis jetzt üblich gewesene Honorarzahlung oder die Tantième in Anspruch nehmen wollen. Insofern der Verfasser eines dramatischen Werks sich nicht gleich bei der Einsendung desselben für das erwähnte Honorar ausspricht, wird angenommen, daß er sich den Bestimmungen der Tantième unterzogen hat.

§. 2.

Die Tantième oder der Autorenantheil wird von der Bruttoeinnahme mit Inbegriff des Abonnementsbetrages von jeder Vorstellung eines von nun an zum ersten male aufzuführenden Originalwerks, sei es gedruckt oder nicht, sei es Schauspiel oder Oper, in vorerwähnter Weise dem Dichter und Componisten auf seine Lebenszeit und nach seinem Tode der etwa vorhandenen Witwe und ehelichen Descendenz desselben auf die Zeit von 10 Jahren, vom Todestage an gerechnet, und zwar in folgender Weise zugesichert. Ist eine Witwe oder Descendenz vorhanden, so erhält jede die Hälfte, und zwar ohne alle Rücksicht darauf, ob sie des Letztern Erbe geworden sind oder nicht. Ist jedoch nur eine Witwe

oder nur Descendenz vorhanden, fällt dieser oder jener der Autorenantheil ganz zu.

§. 3.

Nur bei deutschen Originalwerken findet der Autorenantheil statt; unter musikalischen Originalwerken werden solche verstanden, welche, nach einem deutschen Text componirt, auf einer Bühne Deutschlands zuerst zur Darstellung kommen; bei Uebersetzungen und Bearbeitungen findet der Autorenantheil nicht statt; hier verbleibt es bei der bis jetzt bei Manuscripten üblich gewesenen Honorarzahlung.

§. 4.

Was die Wiederholung der Stücke betrifft, so muß der Autor sich hierbei vollkommen auf die Generalintendantur, und zwar um so mehr verlassen, als bei einem günstigen Erfolge des Stücks es in dem gemeinsamen Interesse liegt, dasselbe so oft als möglich zur Aufführung zu bringen. Es kann daher dem Autor ein Anspruch auf die Wiederholung eines Werkes ebenso wenig als eine Entscheidung über die Besetzung und die Zeit der ersten Aufführung eingeräumt werden.

§. 5.

Die Entscheidung über jede aus obigen Bestimmungen zwischen der Generalintendantur und dem Verfasser entspringende Differenz bleibt dem Ministerium des königlichen Hauses anheimgestellt, und steht den Autoren außerdem keine Art von Recurs oder Appellation zu.

§. 6.

Die Dichter und Componisten haben den für sie bestimmten Autorenantheil nur nach einer von der königlichen Theaterhauptkasse unterzeichneten Bescheinigung über die Höhe der Bruttoeinnahme zu fodern. Ueber die Frage, wie lange ein Stück spielt, entscheidet die dritte Vorstellung.

Was die Zahlungen der Autorenantheile anlangt, so sind sie vierteljährlich, und zwar am Schlusse eines jeden Vierteljahres, gegen Quittung und Lebenszeugniß des Verfassers oder der von ihm Hinterlassenen, nach §. 1. zum Empfang berechtigten Witwe und ehelichen Descendenz nach vorgängiger Legitimation zu erheben, können aber von keinem Gläubiger in Anspruch genommen werden. Ueber drei Jahre nicht erhobene Antheile fallen der königlichen Theaterhauptkasse anheim.

§. 7.

Die Autorenantheile der in den drei Jahren vom 10. März 1844 bis dahin 1847 gegebenen Werke dauern nach den Bestimmungen vom 10. März 1844 unverändert fort.

Berlin, den 20. April 1847.

Generalintendantur der königlichen Schauspiele
K. Th. von Küstner.

Im Jahre 1850 kam, wie vielfach öffentlich verlautet hat, die Fortdauer des Autorenantheils wieder in Frage, theils weil die von demselben gehofften Vortheile für die Beförderung der dramatischen Dichtkunst und die Erlangung vorzüglicher Bühnenwerke zweifelhaft schienen, theils weil durch dieselbe eine bedeutende Mehrausgabe veranlaßt wurde. Was die erstere anlangt, so war wol die Dauer derselben noch zu kurz, um den gehofften Umschwung der Dichtkunst zu bewirken, um so mehr, als die Revolution in diese Zeit fiel, wo die Politik die Kunst verdrängt hatte; was die Mehrausgabe anlangt, die im Durchschnitte ungefähr 2000 Thaler jährlich betrug, so stellte ich vor, daß dieselbe wol zu gering sei, um das finanzielle Gedeihen der königlichen Anstalt zu gefährden, und es wol mehr im Interesse der Kunst läge, Ersparnisse, wenn sie nöthig, in andern Zweigen der Administration, wie zum Beispiel bei Decorationen und Garderobe zu machen, als bei der Honorirung der Dichter. Uebrigens sei der Autorenantheil aus dem Grunde eingeführt worden, um das Loos der vaterländischen dra-

matischen Schriftsteller und Componisten zu verbessern und weil es die erste Pflicht sei für die Männer nach besten Kräften zu sorgen, die ihre geistige Thätigkeit der Bühne widmeten und bisher dafür nur gering honorirt worden wären. Dieser Zweck hätte auch gleich bei der Einführung der Tantième eine Mehrausgabe voraussehen lassen, wie ich solches auch bemerkt. Nach Allem trug ich dringendst auf das Fortbestehen der Tantième an. Die Gnade und Liberalität Sr. Majestät des Königs, die sich auf alle Zweige der Kunst und Wissenschaft erstreckt, gewährte auch huldvoll meinen Antrag, und so gelang es mir, noch vor meinem Abtreten das weitere Bestehen des Autorenantheils und das geistige Eigenthum der dramatischen Dichter und Componisten zu sichern. Herrn von Holbein's und mein Bestreben für die dramatische Kunst und ihre Dichter fand vielfältige Anerkennung, ja, man ging so weit, in gediegenen Werken über Kunst und Wissenschaft zu sagen, daß die Begründer des Autorenantheils sich um die dramatische Kunst ein unvergeßliches Denkmal gestiftet hätten. Andererseits aber wurden uns auch dadurch mannichfache Anfeindungen und Vorwürfe zugezogen, selbst von der Seite, wo wir den wärmsten Dank einzuernten gehofft hatten. Ebenso fand die Tantième, sei es aus pecuniärem Interesse, sei es aus vermeinter Zurücksetzung, ihre Gegner, die sie sogar schädlich für die Kunst erklären wollten. Es ist wahr, daß seit der Einführung der Tantième die dramatische Literatur nicht mehr und bessere Früchte als früher getragen. Aber, wiederhole ich, ist die Dauer der Tantième nicht viel zu kurz, um dergleichen Erfolge aufweisen zu können? Sodann, bemerke ich, kann und wird sie überhaupt nie Talente erzeugen, die vorhandenen aber soll sie aufmuntern und veranlassen, sich für die Bühne auszubilden und bühnengerechte Stücke zu schreiben, was den Deutschen schwerer zu werden scheint als den Franzosen. Dies bewähren so manche mit vielem Geist und tiefem Gefühl geschriebene Dramen, die aber im Bau der Handlung, Anordnung der Scenen, in der Einheit und geschlossenen gedrängten Abrundung, welche ein Drama erfodert, verfehlt sind und, ihrer Vorzüge ungeachtet,

keinen Eindruck bei der Darstellung machen. Wird die besagte Ausbildung für die Bühne erlangt, so ist ein wichtiger Zweck der Tantième erreicht, sowie dann auch ein gleich wichtiger Zweck, die Belohnung des dramatischen Dichters, dadurch erlangt wird. Haben Einige sagen wollen, daß Armuth und Dürftigkeit bessere Werke der Dichtkunst hervorbringt als Wohlstand, so sind dies leere Phantasien und barocke Behauptungen, die es wol verdienten, daß sie an dem Urheber derselben, wenn er Talent hätte, erprobt würden.

Zu den mir gemachten Vorwürfen in Betreff der Tantième gehört vor Allem, daß sie zu Gunsten der Schriftstellerin Charlotte Birch-Pfeiffer ausgebeutet worden wäre. Es ist wahr, sie bezog die größte Summe an Tantième, wenn schon auch Andere, wie zum Beispiel Gutzkow und Laube, 1000 – 1200 Thaler für Ein Stück bezogen, eine sehr ehrenwerthe Summe, welche vor Einführung der Tantième nie gezahlt wurde. Trifft mich aber deshalb ein Vorwurf, daß die Stücke der Birch-Pfeiffer, über die und deren Aufführung ich mich oben näher ausgesprochen, einen solchen Succeß hatten und demgemäß einen so großen Tantièmeantheil erhielten, und ist deshalb die Tantième zu verdammen? Es war ein Zufall, daß gerade ihre Stücke in die Zeit nach Einführung der Tantième fielen. Wäre ein Schiller mit seinen Dichtungen in diese Zeit gefallen, so würde und allerdings verdienter und würdiger ihm der Segen der Tantième zugefallen sein, und ich würde dabei ebenso unverdientes Lob, als jetzt unverdienten Tadel erhalten haben.

Ich hoffe für die deutsche dramatische Dichtkunst, daß Viele ihrer trefflichen Jünger und Meister von dem Autorenantheil Nutzen ziehen und den verdienten Lohn in Lust und Freude genießen werden. Ich hoffe auch, daß das von Wien und Berlin ausgegangene Beispiel mehr Nachahmer als bisher finden möge. Nur ein Hoftheater ist bis jetzt gefolgt, das von München, und auch dies nur für das Schauspiel; die andern, obwol subventionirt, haben es zu thun gescheut, wie es scheint aus Furcht vor der Mehrausgabe. Mehr noch haben einige Stadttheater gethan, insofern, als

sie nach einer Reihe von Darstellungen dem Autor ein Benefiz zusagten.

Ich sprach oben von der für die deutschen Bundesstaaten zum Schutze der dramatischen und musikalischen Werke getroffenen Verfügung und bemerkte, daß sie sich nur auf die ungedruckten Werke bezieht, während in Frankreich schon seit längerer Zeit die gedruckten Werke eines gleichen Schutzes sich erfreuen. Dies den französischen dramatischen Dichtern ertheilte Recht ist auf das vollkommenste begründet. Die Vervielfältigung durch den Druck geschieht zu dem Zwecke, daß das Werk für die gesammte Lesewelt bekannt wird; ein anderer Gebrauch ist nicht gestattet, es darf selbst das Werk nicht weiter abgedruckt und vervielfältigt werden, als es der Autor dem Verleger gestattet und noch weniger darf es von Andern, als dem Verleger, nachgedruckt werden. Bei dramatischen Werken findet das Eigenthümliche statt, daß die gedruckten Stücke vom Theaterdirector zur Aufführung benutzt werden können. Dadurch werden sie gewissermaßen für die Zuschauer vervielfältigt und es erhalten die Theaterdirectoren Gelegenheit, davon Theatereinnahmen und einen Gewinn zu ziehen, welcher bei erfolgreichen Dramen sehr bedeutend sein kann. Das Recht zu diesem Gewinn kann der Druck allein den Theaterdirectoren nicht verleihen, und wäre dies eine Beeinträchtigung desjenigen Nutzens, der den dramatischen Dichtern vermöge des Wesens ihrer Werke zusteht. Es muß daher Letztern das Recht in Betreff der Aufführung ebenso gut für die gedruckten als ungedruckten Werke durch ein Gesetz gesichert werden. Dies ist um so billiger, als der Nutzen, den die Vervielfältigung dramatischer Werke durch den Druck gewährt, in der Regel nicht so bedeutend ist, als der vom Druck nicht dramatischer Werke; letztere werden nur durch den Druck bekannt und verbreitet, während die dramatischen Werke durch die Aufführung einer großen Anzahl der Zuschauer mit einem male bekannt und deshalb also meist weniger gekauft und gelesen werden, wenn nicht der außerordentliche Ruf eines Dichters oder eines Stücks eine Ausnahme herbeiführt.

Von diesem Grundsatze ist man auch bei Einführung der Tantième beim königlichen Theater zu Berlin ausgegangen. Um nun den deutschen Dichtern, gleich wie den französischen, gerecht zu werden, beabsichtigte und entwarf ich einen Antrag an Se. Majestät den König mit dem Gesuche, veranlassen zu wollen, daß die Bundestagsbestimmung vom 22. April 1841 auch auf die gedruckten dramatischen und musikalischen Werke ausgedehnt werde.

Im Begriff, dies Gesuch in einem Bericht zu überreichen, brach im Jahre 1848 die Revolution aus und die großen politischen Ereignisse der Jahre 1848, 1849, 1850 boten nicht den geeigneten Augenblick dar, dies Werk der Kunst und Ruhe zur Ausführung zu bringen.

Zu meiner großen Freude hat gegenwärtig die Commission zur Berathung des Schutzes des literarischen Eigenthums ein Gesetz vorbereitet, zufolge dessen, während bisher jeder Bühne freistand, jedes gedruckte und im Buchhandel erschienene dramatische Erzeugniß zur Aufführung zu bringen, künftig das Eigenthumsrecht des Autors auch durch den Druck nicht verloren gehen soll, wenn der Autor seinem Erzeugniß die Erklärung vordrucken läßt, daß dasselbe ohne seine Zustimmung nicht aufgeführt werden darf.

Bei dem Schutze, welcher der Wissenschaft und Kunst und jedem geistigen Fortschritte von den Herrschern Preußens stets zu Theil geworden, ist die Genehmigung des besagten Gesetzes zuversichtlich zu hoffen.

Ein Mitglied der besagten Commission, Herr Geheime Regierungsrath Dr. Kugler, dem ich meinen früher projectirten Bericht mittheilte, nahm denselben freundlich an, mit dem Hinzufügen, daß die Meinung und Ueberzeugung eines bühnenerfahrenen Mannes von der Zweckmäßigkeit eines solchen Gesetzes demselben nur förderlich sein könnte.

Ergibt sich aus dem Vorstehenden der wärmste Antheil an dem Loose der dramatischen Dichter und Tonsetzer und wie ich Alles gethan, was als Vorstand einer theatralischen Kunstanstalt in meinen Kräften stand, um ihre Stellung zu fördern, so wird durch

Folgendes bewährt, wie sehr ich sie und ihr Andenken zu ehren wußte. Das Gedächtniß von Chr. Felix Weiße, dem Verfasser dramatischer und pädagogischer Schriften, dem Zeitgenossen und Freunde Lessing's, Gellert's und Rabener's, wurde beim Eintritt seines hundertjährigen Geburtstags, das Gedächtniß von Beethoven und Goethe, sowol nach des Letztern Tode im Jahre 1832, als am hundertjährigen Geburtstage desselben im Jahre 1849 und endlich das Gedächtniß von Felix Mendelssohn wurde nach seinem Tode im Jahre 1847 auf den Theatern von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin gefeiert.

Für die Hinterlassenen Weber's, Lortzing's und Houwald's, sowie für Lessing's, Weber's und Mozart's Denkmal wurden auf den Theatern von Leipzig, München und Berlin Benefizvorstellungen gegeben; und die Witwe Kreutzer's erhielt eine Unterstützung von 200 Thaler.

Die Geburtstage Lessing's, Schiller's, Goethe's, Mozart's und Weber's wurden durch Aufführung eines ihrer Werke auf dem Theater von Berlin alljährlich gefeiert, was gegenwärtig nicht mehr stattfindet.

Neben den in den Sälen des berliner Schauspielhauses aufgestellten Büsten der Dichter und Tonsetzer ist die von Felix Mendelssohn, von Rietschel modellirt, sowie neben den Büsten der dramatischen Künstler die von Seydelmann, von Kiß modellirt, unter mir aufgestellt worden.

Wie gleich nach meinem Dienstantritt in Berlin die Sorge für die Erneuerung des Opernhauses (worüber ich früher ausführlich gesprochen), so erfüllte mich später die für den Umbau des Schauspielhauses. Nach den Opfern, welche die Wiederherstellung des erstern im Jahre 1844 erheischt hatte, konnte in den nächstfolgenden Jahren an den Umbau des letztern nicht gedacht werden; ebenso wenig boten die Jahre 1848, 1849 und 1850 dazu einen geeigneten Zeitpunkt dar. Erst im Jahre 1851, obgleich ich mein Austreten als nahe voraussah, realisirte ich nichtsdestoweniger meine frühern Intentionen und übergab die vom Oberbaurath

Langhans, dem trefflichen Baumeister des schönen Opernhauses, gefertigten Risse und Pläne, welche von der Tendenz ausgingen, die Uebelstände des Schauspielhauses abzustellen und dem Schauplatz eine freundliche Gestaltung zu geben. Der Bau des Hauses kam jedoch erst im Jahre 1852 und zwar nach andern Plänen, den vom Baurath Bürde gefertigten, zu Stande.

Die vorstehend befindliche artistische Uebersicht widerlegt klar den mir von meinen Gegnern ununterbrochen gemachten Vorwurf, daß bei meiner Leitung das ökonomische Princip zum Nachtheil der Kunst obgewaltet. Es liegen dem Leser jetzt alle meine vier Theaterleitungen vor.

Aus der ersten hat er namentlich ersehen, daß ich als Unternehmer aus Liebe zur Kunst derselben Opfer gebracht; er erwäge ferner, was ich zur Verbesserung des Künstlerpersonals bei allen meinen Führungen gethan, oft mit sehr bedeutendem Mehraufwande und selbst in den der Kasse sehr nachtheiligen Jahren der politischen Bewegung, in welche die bedeutendsten Engagements von Künstlern fielen; er rufe die großen Summen seinem Gedächtniß zurück für Gewinnung berühmter Künstler zu Gastspielen und Saisons; er betrachte das Repertoir, das namentlich in Berlin nach Purification und Entfernung alles Mittelmäßigen und Unwürdigen strebte; er werfe einen Blick auf die in Leipzig, München und Berlin mit Glanz und großen Summen ausgestatteten Stücke; er denke endlich an die von mir mit einer bedeutenden Mehrausgabe und nicht ohne Hindernisse eingeführte und erhaltene Tantième. Aus Allem geht hervor, daß, wenn ich die Einnahme überall steigerte und unnütze und zu theuere Ausgaben abschaffte oder beschränkte, was die Sache jedes guten Haushalts ist, alles Dies nur Mittel und die Kunst Zweck war, daß vielmehr kein Aufwand gescheut wurde, der zur Beförderung der Kunst und Schönheit diente. Indem ich die mir gestellten und vorgeschriebenen finanziellen Aufgaben pflichtmäßig im Auge behielt und die finanziellen Interessen mit den artistischen zu vereinigen suchte, blieb ich stets meiner

Liebe zur Kunst getreu, die mich zum Theater führte und mich nicht verließ, als ich dessen Leitung aufgab.

Dies führt mich zum Ende meiner berliner und Gesammt-Theaterleitung. Schon früher war in mir der Wunsch rege, vor dem Ende meiner Tage aus der Drangperiode des Theaterregiments, aus dem fortwährenden Kampfe mit widerstrebenden Mächten außer und im Theater, mit Neid, Misgunst, Gereiztheit und Leidenschaft, mit Eitelkeit und Ueberschätzung herauszutreten und in Ruhe und Frieden mich der vom Himmel mir bestimmten letzten Tage zu erfreuen; ich sehnte mich, die Breter, welche die Welt bedeuten, zu verlassen, ehe die letzten Breter mich umfassen, und einen Ruhe- und Höhepunkt zu gewinnen, auf dem ich unter und hinter mir die zurückgelegte Laufbahn mit ihren errungenen und verfehlten Erfolgen, mit ihren Illusionen und Täuschungen, mit ihren Leiden und Freuden, klar von der Abendsonne des Lebens beleuchtet, überschauen könnte. Dieser Wunsch wurde mit dem Fortgange meiner Leitung immer mächtiger in mir. Er war es auch, der mich abhielt, zwei mir zugekommene Anträge zur Uebernahme der Intendanz des stuttgarter Hoftheaters im Jahre 1845 und zur Wiederübernahme und Intendanz des münchener Hoftheaters im Jahre 1847 anzunehmen, so sehr ich das mir dadurch bezeigte Vertrauen und die mir widerfahrene Ehre zu schätzen wußte. Durch eine abermalige Veränderung, die stets mit Anstrengungen und Widerwärtigkeiten begleitet ist, würde ich dem Ziele endlicher Ruhe eher ferner als näher gekommen sein.

Ich darf, ohne unbescheiden und eitel zu erscheinen, es mit Stolz anführen, daß obige Anträge die Zahl von zehn mir zugekommenen Wünschen und Einladungen zur Uebernahme von Theaterleitungen vollzählig machten.

Es waren die zur Uebernahme des leipziger Stadttheaters in den Jahren 1816 und 1836, zur Direction des Hoftheaters in Leipzig und zur Unternehmung der Theater in Leipzig und Dresden im Jahre 1828, zur Intendanz des Hoftheaters in Darmstadt im Jahre 1830, zur Direction des Nationaltheaters in Frankfurt a. M.

im Jahre 1831, zur Intendanz des münchener Hoftheaters in den Jahren 1832 und 1847, zur Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berliu im Jahre 1841 und endlich zur Intendanz des stuttgarter Hoftheaters im Jahre 1846.

Nachdem es entschieden, daß ich nicht nach Stuttgart ging, schlug ich, dazu aufgefodert, nach den mir mitgetheilten Anfoderungen an die Qualität eines Intendanten für Stuttgart, zu denen auch Hoffähigkeit gehörte, den oldenburger Intendanten, Herrn von Gall, vor; einen Mann von regem einsichtsvollem Eifer für die dramatische Kunst und Literatur. Er nahm auch diesen größern Wirkungskreis an.

Bei Gelegenheit vorgedachter Anträge war ich so glücklich, die erneuerte Versicherung der Allerhöchsten Zufriedenheit mit meiner Leitung zu erhalten, nachdem mir dieselbe schon früher bei mehren bereits von mir erwähnten Gelegenheiten sowol, als bei den günstigen Abschlüssen der Jahre 1842, 1843 und 1847 allergnädigst zu Theil geworden war.

Die geistig und körperlich anstrengenden Berufsgeschäfte, deren Größe aus dem Abschnitt meiner berliner Leitung sattsam hervorgeht, die dazugekommenen Calamitäten des Brandes und vor allen der Revolution hatten meine kräftige Gesundheit nach und nach so erschüttert, daß ich infolge einer Berathung des Herrn Geheimeraths Schönlein und gestützt auf das Attest des Theaterarztes und meines Hausarztes mich genöthigt sah, um meine Versetzung in Ruhe einzukommen, so schwer mir auch der Entschluß wurde, mich von einem Berufe zu trennen, dem ich aus innerm Drange mein ganzes Leben gewidmet hatte. Mit dem 1. Juni 1851 ging das neunte Jahr meiner berliner Leitung und das vierunddreißigste meiner Gesammtleitung in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin zu Ende. Es ist allerdings nur Wenigen gelungen, sich während so langer Zeit in einer der schwierigsten und anstrengendsten dienstlichen Stellungen zu behaupten und auszudauern. Nicht Schröder, nicht Iffland führten so lange die Direction des Theaters. Die gebetene Entlassung und Pensionirung wurde mir unter Bei-

behaltung meines Titels und Rangs und mit Bezeigung der vollkommensten Zufriedenheit mit den geleisteten Diensten allergnädigst zu Theil, und als hochehrendes Zeichen der letztern empfing ich den Rothen Adlerorden zweiter Classe mit Eichenlaub, gleichbedeutend mit dem Comthurkreuz bei andern Orden.

Sowie von allerhöchster, hatte ich mich auch von Seiten vieler Männer, die im Reiche der Wissenschaft und Kunst eine hochgeehrte Stellung einnehmen, als von Humboldt, Friedrich von Raumer, Tieck, Savigny, Gubitz, Spicker, Rötscher, Mundt und Andern, der wärmsten Anerkennung und Theilnahme zu erfreuen und empfing dadurch in Berlin sowie an andern Orten meines Wirkens die Genugthuung, den Bessern meiner Zeit genügt zu haben. Noch vor kurzem ward mir und meinen Leistungen von Humboldt zu meiner Freude und Erhebung die Versicherung der größten Hochachtung und Anerkennung. Desgleichen sei mir erlaubt, mich auf das Urtheil zweier competenten Sachkundigen beziehen zu dürfen.

Die Herzogin von Sagan, Prinzessin von Kurland, eine geistreiche, feine Dame, eine große Freundin des recitirenden Schauspiels, die schon, obwol sehr jung, mit Iffland befreundet war, auch das Théâtre français in Paris und das Burgtheater in Wien genau kannte, besuchte täglich, wenn sie in Berlin anwesend, das Schauspiel und sprach sich auf das vortheilhafteste und wärmste über den Fortschritt aus, den dasselbe unter mir gemacht. In Betreff der Oper dagegen bezeichnete Lord Westmoreland, der bekannte große Musikkenner und zugleich Compositeur, die Vorstellungen der königlichen Oper in Beziehung auf die musikalische Ausführung und die mise en scène als die vorzüglichsten, die keinen Vergleich mit denen von Paris und London zu scheuen hätten.

Alles läßt in mir die Ueberzeugung aufkommen, daß wie in Leipzig und München, auch hier die Folgezeit, stets gerechter und unparteiischer als die Gegenwart, mir eine gesteigerte Anerkennung zu Theil werden läßt. Nachdem ich diese Schrift beendet, kann

ich selbst noch mehr sagen und hinzufügen, wie mir jeder Tag, der zwischen das Ende meiner berliner Leitung und die Gegenwart tritt, neue ehrende Beweise dieser wachsenden Anerkennung in Berlin bringt.

So darf ich, nachdem ich mein Wirken als Theatervorstand beschlossen, mit dem Bewußtsein von ihm scheiden, daß ich, treu meiner im ersten Abschnitt entwickelten Tendenz, aller Schwierigkeiten und Hindernisse ungeachtet, durch langjährige und rastlose Bestrebungen und Anstrengungen die theatralische Kunst gefördert und daß mein Leben und Wirken für sie kein verlorenes war.

Fünfter Abschnitt.

Zusammenstellung

der sämmtlichen Künstler, die bei den von mir geleiteten vier Theatern als Mitglieder oder Gäste gewirkt, sowie der sämmtlichen Stücke, die auf den besagten Theatern dargestellt.

Es folgt, wie im Vorwort gesagt, zur leichtern und vollständigen Uebersicht meiner gesammten Thätigkeit nachstehende statistische Zusammenstellung. Wir finden in Frankreich in Zeitblättern und Büchern*) dergleichen statistische Uebersichten, die bis zum Beginn des Theaters zurückgehen und mit der größten Vollständigkeit und Zuverlässigkeit die innern Kräfte sowie die äußern oder finanziellen Zustände des Theaters angeben. In Deutschland hat man damit auch seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts und zwar hauptsächlich in folgenden Werken begonnen.

Der Gothaische Theaterkalender

von 1775 — 1800 in 25 Bänden, von Reichardt herausgegeben, liefert, und zwar, wie die Vorrede dieses Werks sagt, zum ersten mal dergleichen theatralische Nachrichten, die sich jedoch mehr auf die Theatergeschichte als Theaterstatistik beziehen; so schätzbar sie sind, geben sie aber nur Bruchstücke.

---

*) Vergl. z. B. „Histoire et Statistique des Théâtres de Paris par Bondot" (1852).

Schröder's Leben von Meyer

gibt gleichfalls schätzbare Beiträge zur Geschichte und Statistik, aber auch diese sind nur Bruchstücke; sie gehen von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an bis zum Jahr 1812, wo Schröder von seiner letzten Unternehmung in Hamburg abtrat.

Iffland's Theateralmanach

in 5 Bänden von 1807 — 12 liefert, außer interessanten dramaturgischen Aufsätzen, statistische Uebersichten und zwar schon vollständiger, hört aber mit 1812 wieder auf; ein Gleiches gilt von Klingemann's Almanach vom Jahre 1822, der sich jedoch nur auf dies besagte Jahr beschränkt.

Winkler's Tagebuch der deutschen Bühnen

vom Jahre 1815 bis mit 1835 enthält noch vollständigere Uebersichten des Repertoirs und des Personals der vorzüglichsten deutschen Bühnen nebst andern theatralischen Gegenständen und hatte den Zweck, ein Mittelpunkt für Alles zu werden, was dramatische Kunst in Deutschland betrifft und zur bessern Stellung der dramatischen Dichter in Deutschland beiträgt, welche bessere Stellung in Frankreich durch Einführung der Tantième im Jahre 1791 schon längst begründet war. Deutschland erhielt sie erst im Jahre 1844 und zwar nur für die Hoftheater von Berlin und Wien durch ihre dermaligen Vorstände Küstner und Holbein.

Dem Winkler'schen Tagebuche folgte der

Almanach für Freunde der Schauspielkunst

vom Jahre 1837 an (die Uebersichten dieses Jahres beziehen sich jedoch schon auf das Jahr 1836) bis auf die neueste Zeit, begründet durch den Souffleur des königlichen Theaters zu Berlin L. Wolff und fortgesetzt vom königlichen Souffleur A. Heinrich. Sein Inhalt gleicht dem des Winkler'schen Tagebuchs, als dessen Fortsetzung es zu betrachten ist, nur erstrecken sich die Uebersichten auf eine bedeutend größere Anzahl von Bühnen. Durch die beiden letztbe-

nannten Werke werden die darin gegebenen statistischen Uebersichten ununterbrochen vom Jahre 1815 — 53 geliefert.

Der Inhalt aller vorstehenden Schriften bezieht sich jedoch nur auf das Repertoir und Personal der Theater und auf historische und dramaturgische Aufsätze, erstreckt sich aber wenig oder nicht auf die äußern Kräfte oder die finanziellen Zustände des Theaters, die zur vollständigen Statistik gehören, und die in Frankreich auf das bestimmteste und umfangreichste veröffentlicht sind. Beiträge zu diesem Theil der Statistik in Deutschland befinden sich in dieser Schrift im sechsten Abschnitt, der hauptsächlich diesen Gegenstand behandelt, sowie einzelne dergleichen Nachrichten in den einzelnen Abschnitten.

Nachstehende Zusammenstellung bezieht sich auf sämmtliche Mitglieder des Künstlerpersonals, sämmtliche Gastspiele, Stücke und Vorstellungen während meiner vier Theateradministrationen in Leipzig, Darmstadt, München und Berlin.

Bei der langen Dauer meines Theaterregiments, welche 34 Jahre, von 1817 — 51, umfaßt und sich auf vier Theater erstreckt, muß diese Zusammenstellung eine besonders reichhaltige und daher für den Theaterkenner von Interesse sein.

Mit ihr empfängt er zugleich, wie bereits im Vorwort gesagt, eine Uebersicht beinahe sämmtlicher bedeutendern Künstler und gegebenen Dramen aus den letzten vier Jahrzehnden. Nur wenige der vorzüglichsten Künstler und Dramen werden darin vermißt werden. So wichtig, so nöthig diese Zusammenstellung ist, um durch ihre Reichhaltigkeit für meine gesammte Theaterleitung ein ehrendes Zeugniß abzulegen, so kann sie gleich allen dergleichen statistischen Zusammenstellungen doch nur Nomenclaturen geben, die für Manche — vielleicht zu trocken sind. Diese werden daher wohlthun, den im Vorwort gegebenen Wink zu benutzen, und Das, was für sie ohne Interesse, zu überschlagen.

Gibt und kann das Namensverzeichniß der Künstler nur Namen ohne Weiteres geben, so ist doch in den ersten vier Abschnitten über viele und vorzügliche Künstler dieses Verzeich-

nisses, besonders Solcher, die unter mir angestellt, ein Näheres gesagt worden.

Die Mitglieder des Künstlerpersonals bestehen aus folgenden:

1) Beim Stadttheater zu Leipzig waren angestellt vom Jahre 1817—28:

Die Schauspieler: Wohlbrück Vater (zugleich Regisseur) und Sohn, von Zahlhas, Brand, von Ziethen (zugleich Regisseur), Genast (zugleich Sänger), Jerrmann, Fink, Reinicke, Hanff, Ferdinand Löwe, Thieme, Eduard Stein, Emil Devrient, Dupré, Koch, Müller, Kapus, Schmidt (später Director des leipziger Theaters), Streit, Burghardt, Wurm (der bekannte Komiker), Wichmann, Moritz, Göcke, Gärtner, Geiling, Berger, Horn, Karl, Höfer, Rost, Thym und Steinau.

Die Schauspielerinnen: Wohlbrück, Reinicke, Löwe, Schmelka, Köckert, Steinau, Miedke-Vetter, Genast geborene Böhler, Doris Devrient geborene Böhler (zugleich Sängerin), Bervison, Schwarz, Schaffner später Maurer, Klengel, Schmidt geborene Hanff, Hanff später Eicke, Lauber, Luise Wagner, Voit, Jahn, Jonas, Thieme, Tell und Adler.

Die Sänger: Wehrstedt, Gey, Fischer, List, Voigt, Klengel, Weidner, Steinert, Rochow, Höfler, Vetter (der bekannte Tenorist), Hosp (jetzt in einem Kloster der Redemptoristen), Schwarz, Neumann, Siebert, Fürst, Köckert, Jahn, Mager, Hofmann und Meixner.

Die Kapellmeister: Friedrich Schneider (jetzt in Dessau) und Präger; Concertmeister Mathäi und Chordirector Fischer.

Die Sängerinnen Neumann-Sessi, Corona Werner, Katharina Canzi, Fink, Streit, Müller-Anschütz, von Ziethen, Marschner, Erhart, Wander, Gieb und Czegka, Gesanglehrerin.

Balletmeister waren: Gärtner und Wentzel; Fechtmeister: Werner; Maschinisten: Koch und Höck; Decorationsmaler: Siegert und Ferdinand Gropius.

Als Gäste traten in Leipzig auf:

Die Schauspieler: Werdi, Bechstedt, Vogel, Schröder, P. A.

Wolff, Geyer, Hellwig, Rhode, Genz, Gaßmann, Brand, Fink Burmeister, Schmelka, Kühn, Rott, Bösenberg, Schmidt, Rousseau, Töpfer der Dichter, La Roche, Wilhelm Unzelmann, Wilhelm Kunst, Döbelin, Hinze, Eßlair, Stich, Henkel, Schmidtchen, Gustav Wohlbrück, Walther, Ludwig Löwe, Emil Devrient, Wüstenberg, Maurer, Vespermann, Jost, Rosenfeld, Marr, Ludwig Devrient, Seidel, Korn, Walter, Haake, Fehringer, von Massow, Stavinski, Wallbach, Karl Devrient, Blumenfeld, Moritz, Paulmann.

Die Schauspielerinnen: Brede, Werdi, Neumann-Haitzinger, Amalie Wolff, Hartwig, Schaffner, Maas, Händel-Schütz, Schirmer, Rosalie Wagner, Bernhardt, Sonntag Mutter, Nina Sonntag (gegenwärtig in einem Kloster zu Prag), Lindner, Sophie Müller, Sophie Schröder, Betty Schröder, Döbelin, Lange, Eßlair, Stich, Haase, Vohs und Birch-Pfeiffer.

Die Sänger: Ehlers, Meyer, Häser, Siboni, Moltke, Steinert, Mager, Woltereck, Wagner (Vater der Johanna Wagner), Gerstäcker, Krebs, Bergmann, Hildebrand, Bader, Röckel, Staudacher, Vetter, Wieser, Fischer-Schwarzböck, Räder, Blum, Siebert, Spitzeder, Beils, Rainer.

Die Sängerinnen: von Biedenfeld, Ehlers, Kühl-Valesi, Eberwein, Meyer, Campagnoli, Campi, Wohlbrück, Willmann, Kainz, Finke, Seidler-Wranitzki, Grünbaum, Waldmüller, Schopf, Schulz, Schwarzböck, K. Canzi, Schulz, Henriette Sontag, Siebert, Marschner, Schechner, Unzelmann, Schröder-Devrient und Vespermann-Metzger.

Die Tänzer und Tänzerinnen: Volange, Beauval und Frau, Richter, Gasperini, die Familien Gärtner und Kobler.

2) Beim Hoftheater zu Darmstadt waren angestellt vom Jahre 1830 — 33:

Der Regisseur und Theaterdichter von Holtei, der Hofkapellmeister Mangold.

Die Schauspieler: Zahrt, Fischer, Fuchs, Steck, Grua, Schwanfelder, Grahn, Thym, Porth, Smirmund, Olff, Peter, L. Hofmann und Lippe.

Die Sänger: Vetter, Hähnle, Stotz, Neukäufler, Delcher, August Fischer, Netz, Mickler.

Die Schauspielerinnen: Vetter-Miedke, von Holtei, Auguste und Charlotte Lauber, Wolff, Mayer, Grahn und Lina Müller.

Die Sängerinnen: Krüger-Aschenbrenner, Anders, Hauff später Eicke, Auguste Hanff, Appold und Seibel.

Die Decorationsmaler: Schillbach und Schnitzspahn.

Die Maschinisten: Dorn und Hofmann.

Als Gäste traten in Darmstadt auf:

Der Violinist Nicolo Paganini.

Die Schauspieler: Becker, Dessoir, Just, Hölken und Hendrichs.

Die Schauspielerinnen: Grümer, Wieser und Schmidt.

Die Sänger: Wild, Marrder, Hammermeister, Michel, Versing, Gey, Albert, Beer, Schmetzer, Diez und Rieser.

Die Sängerinnen: Schröder-Devrient, Grünbaum Mutter und Tochter, und Sabine Heinefetter.

3) Beim Hoftheater zu München waren angestellt vom Jahre 1833 — 42:

Die Schauspieler: Eßlair und Vespermann (Beide zugleich Regisseur), Brand, Fries, August Heigel, Heilmair, Hölken (zugleich Regisseur), Kohrs, Ferdinand Lang, X. Mayer, Karl Meyer, Racke, Schwadke, Wilhelm Urban, Dahn, Jost, Nagler, Stolte, Schenk, Schmidt, Geiger, Leigh, Wagner und Heß.

Die Schauspielerinnen: Augusti, Cramer, Fries, Charlotte von Hagn, Schlotthauer, Schneider, Seebach, Seeger, Sophie Schröder, Stenzsch, Thierbächer, Dahn, Geiger, Sulzer, Jost, Schenk, Darcourt Denker, Tochtermann, Schöller, Söltl und Stetter.

Die Kapellmeister: Franz Lachner und Stunz; der Musikdirector Moralt; Chordirector Steigenberger; Gesanglehrer Orlandi.

Die Sänger: Löhle, Bayer, Lenz (zugleich Regisseur), Mittermair, Pellegrini, Staudacher (zugleich Regisseur), Hoppe, Gerstel, Krause, Thomas, Diez, Sigl, Meirner, Schimon, Traub und Daegler.

Die Sängerinnen: Nannette Schechner, Sigl-Vespermann, Betty Spitzeder, van Hasselt, Deisenrieder, Fuchs, Hölken, Pellegrini, A. von Faßmann, Mink, Urban, Diez-Hartmann, Vial, Hetzenecker und Jazedé.

Die Balletmeister: Horschelt und Schneider.

Die Tänzer und Pantomimisten: Rozier, Michel Laroche, Opfermann, Flerr, K. Hofmann, Chr. Hofmann und Clemens Laroche.

Die Tänzerinnen: Horschelt, Scherzer, Ballogh, Angioletta Mayer, Schenkelberg, Rozier, Holler und Gostolzky.

Der Costümier Fries und die Decorationsmaler: Simon Quaglio, Schnitzler und Fries; der Maschinist Schütz.

Als Gäste traten in München auf:

Die Schauspieler: Jost, Pirscher, Emil Devrient, Richter, Karl Devrient, Schenk, Pauli, Mattis Rettich, Laroche, Wigand, Schunk, Schmitz, Hölzel, Anschütz, Döring, Becker, Danners, Pohle, Pfeiffer, Wagner, von Holtei, Wilhelm Kunst, Sedlmair, Ludwig Löwe, Fichtner, Seydelmann, Schinn, Börner und Augusti.

Die Schauspielerinnen: Stich-Crelinger, Fichtner, Birch-Pfeiffer, Schneider, Geiger, Altmutter, Pann, Rettich, Sar, Stubenrauch, Hoppmann, Augusti, Sophie Schröder, Anschütz, Clauer, Dessoir, Stein, Denker, Weinmüller und Devrient-Böhler.

Die Sänger: Hoppe, Santini, Scholz, Schmetzer, Hammermeister, Remmark, Hauser, Ferdinand Raimund, Cramolini, Staudigl, Diez, Wurda, Rauscher, Breiting, Sigl, Aug. Fischer, Schumann, Reichel, Meirner, Biberhofer, von Poißl, Leser, Tichatschek, Krause und Mantius.

Die Sängerinnen: de Meric, van Hasselt-Fürst, Fischer-Schwarzböck, Henriette Karl, Franzilla Pixis, Edler, A. von Faßmann, Vial, Schröder-Devrient, Urban, Hanal, Burghardt, Mink, Pirscher, Reichel, Karoline Schechner, Agnes Schebest, Clara Novello, Christiny, Jung, Lutzer, Josephine Mutschlechner, Jazedé, Kreuzer, Pirscher, Schrickel, Dufflot-Maillard, Rettich, Halbreiter, Marx, Stöckl-Heinefetter und Zerr.

Die Tänzer: Opfermann und Perrot.

Die Tänzerinnen: St. Romain, Horschelt, Hermine Elßler, Polin, Ropicquet und Grisi.

Die Violinisten: Ole Bull und Artot.

4) Beim königlichen Theater zu Berlin waren angestellt:

Der Generalmusikdirector Meyerbeer; die Kapellmeister: Henning, Taubert, Nicolai und Dorn; Hofcompositeur und Regisseur Karl Blum; Hofcomponist Schmidt; Chordirector Elßler; die Balletdirigenten Schmidt und Gährich; die Concertmeister: Riese und Ganz; die Gesanglehrer: Dr. Hahn, Beutler, die Hochstedter und Commer.

Die Sänger: Bötticher, A. Fischer, Zschiesche, Mantius, Bader, Eicke, Blume, Heinrich, Mickler, Gehrer, Behr, Ditt, Krause, Pfister, Zöhrer, Kraus, Kürten, Weygold und Salomon.

Die Sängerinnen: Schultz, Hofkunz, Ferber, Grünbaum, Pohlmann-Kreßner, v. Faßmann, Tuczek, Hähnel, Marx, Conrad, Brexendorf, Kellberg, Burghardt, Schneider, Gey, Trietsch, Köster-Schlegel und Johanna Wagner.

Die Schauspieler: Seydelmann, Eduard Devrient, von Lavallade, Franz, Stavinski, Weiß (letztere Beide Regisseur), Rott, Crüsemann, Grua, Wauer, Louis Schneider (zugleich Regisseur), Adolf und Otto Bethge, Wiehl, Gern, Krüger, Hartmann, Michälis, Müller, Rüthling, Freund, Hendrichs, Hoppé, Döring, Hiltl, Paul, Wilcke, Kommentz, Jürgan, Waltz, Thomas, Joseph Wagner, Dessoir, Jerrmann und Liedcke.

Die Schauspielerinnen: Crelinger, Amalie Wolff, Charlotte und Auguste v. Hagn, Schulz, Crüsemann, v. Lavallade, Komitsch, Wilhelmine Werner, Pauline Werner, Möser, Esperstedt, Valentini, Stephani, Clara Hoppé geborene Stich, Adolfine Neumann, Schöne, Birch-Pfeiffer, Löhmann, Viereck, Bertha Unzelmann, Armbrecht, Erck, Hiltl, Thomas, Vilatta und Bernhard.

Die Balletmeister: Hoguet und Paul Taglioni; Tanzlehrer: Laucheri.

Die Solotänzer: Reichner, Gasperini, Passini, Rhönisch, Stuelmüller, Brüe, Hoguet-Vestris und Ebel.

Die Solotänzerinnen: Amalie Taglioni, Adele Polin, Brüe, Wagon, Galster, Bethge, Bordowich, Lemke, Koch, Marie Taglioni, Lilienthal, Forti und Brussi.

Der Costümier Heine; der Costümzeichner Kretschmar; die Decorationsmaler: Gropius, Gerst und Köhler; der Maschinist Daubner.

Als Gäste traten in Berlin auf:

Die Schauspieler: Fenske, Andrée, Rohde, Mäder, Grunert, Lefebre, Köllner, Döring, Görner, Feodor Löwe, Hendrichs, Fontaine, Hoppé, Baison, Karl und Emil Devrient, Rettich, Hiltl, Wauer Sohn, Genast, Schneider, Berend, Meirner, Dessoir, Richter, Linden-Rekowski, Lang, Bürde, Ackermann, Jerrmann, A. Wohlbrück, Thomas, Haase, O. Bethge, Liedcke, v. Lehmann, Joseph Wagner und Hesse.

Die Schauspielerinnen: Stephani, Bertha Unzelmann, Anschütz, Marie Denker, Meyer, Bröge, Auguste Müller, Weber, Anna Löwe, Clara Stich, Adolfine Neumann, Luise Neumann, Neumann-Haitzinger, Bertha Stich, Gravert, Birch-Pfeiffer, Nicolas, Rott, Kerner, Rettich, Wendt, Spengler, Erck, Viereck, Wilhelmi, Baumeister, Rosahl, Grabowski, Hoffmann, Thomas, Bernhard, Fuhr, Damböck, Emilie Heuser, v. Zabeltitz, Peche, die Rachel nebst Gesellschaft.

Die Sänger: Härtinger, Krause, Hirsch, Pfister, Pischek, Haizinger, Schmetzer, Grünbaum, Ditt, Stiegelli, Pellegrini, Erl, Reer, Zöhrer, Eberius, Reichard, Neuendorf, Kraus, Tichatschek, v. Rainer, Behr, Pecz, von der Osten, Salomon, Ander, Bertram, Mitterwurzer und Roger.*)

Die Sängerinnen: Schröder-Devrient, Kathinka Evers, Gentiluomo, Halbreiter, Pohlmann-Kreßner, Schoberlechner dall Occa, Marr, Burchhardt, Hetzenecker, Fleischmann, Hasselt-Barth, Nielsen, Kunth, Basini, Brerendorf, Palm-Spatzer, Jazedé, Burghardt,

*) Die mit beiden Letztern von mir abgeschlossenen Gastspiele fielen in den Monat Juni 1851.

Jenny Lind, Sophie Löwe, Schneider, Köckert, Walter, Kreuzer, Hellwig, Fehringer, Kirchberger, v. Marra, Viardot-Garcia, Oswald, Rummel, Roth, Kellberg, Cruvelli, Zschiesche, Johanna Wagner, Behrend-Brand, Molendo, Trietzsch, Küchenmeister-Rudersdorf, de la Grange, Krebs-Michalesi, Köster-Schlegel.

Die Solotänzer: Hoguet Vestris, St. Leon, Wienrich, Karl Müller und Horschelt.

Die Solotänzerinnen: Fanny Elßler, Ost, Lola Montez, Luise Weiß, Fanny Cerrito, Koch, Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Marie Taglioni, Heloise Guerinot, Terni, Brussi, Hermine Starke und Holler.

Sämmtliche vorbenannte Künstler belaufen sich auf die Anzahl von gegen 900. Es durfte kaum ein anderer Bühnenvorstand so glücklich sein, einen so großen Verein von Künstlern aufweisen zu können.

Welche Fülle von Kunst drängt sich in folgende Namen: Meyerbeer, Friedrich Schneider, Franz Lachner, Campi, Sessi, Schechner, Grünbaum, Heinefetter, Seidler, Schröder-Devrient, Sontag, Piris, Novello, Viardot-Garcia, Lutzer, Cruvelli, Lind, Köster, Tuczek, Johanna Wagner;

Spitzeder, Bader, Blum, Wild, Vetter, Bayer, Pellegrini, Krause, Tichatschek, Staudigl, Mantius, Pischeck und Ander;

Händel-Schütz, Wolff, Schröder, Lindner, Stich, Müller (Sophie), Neumann, Hagn und Böhler;

Eßlair, Vespermann, Seydelmann, Wohlbrück, Löwe, P. A. Wolff, Stein, Devrient, Genast, Wurm, Unzelmann, Anschütz, Schmelka, Wauer, Weiß, Grunert, Rott, Baison, Hendrichs, Dessoir, Laroche, Hoppé, Döring und Liedcke.

Die Schauspieldichter und Mimen: Holtei, Töpfer, Raimund und Birch-Pfeiffer.

Die Tänzer und Tänzerinnen: Elßler, Grisi, Cerrito und Grahn, Perrot und Familie Taglioni.

Die Decorationsmaler: Gropius, Quaglio und Gerst.

Die Tonkünstler: Nicolo, Paganini, Ole Bull, Liszt und Artot.

Endlich die französischen Künstler: Rachel und Roger.

So groß die Anzahl vorstehender Namen ist, so ließe sich noch mancher wackere Künstler hinzufügen.

Der Zusammenstellung der Künstler folgt die aller Stücke, Trauer-, Schau- und Lustspiele, Opern- und Singspiele, Ballets und Divertissements, welche unter meiner Leitung vom Jahre 1817 — 51 an den Theatern von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin aufgeführt worden sind. Ich darf wol sagen, daß diese Zusammenstellung eine geschichtliche Uebersicht der dramatischen Literatur für die Bühne der ersten Hälfte des laufenden Jahrhunderts bildet, also von allgemeinem literarischen Interesse ist.

Die Zusammenstellung und Eintheilung der Stücke geschieht nach Maßgabe der Autoren, die sie geschrieben, und der Länder, denen sie angehören.

Trauer-, Schau- und Lustspiele.

Griechische und Römische.

Sophokles: Antigone. Oedipus in Kolonos.
Euripides: Hippolytos. Medea.
Terenz: Die Brüder.

Spanische und Italienische.

Calderon: Das Leben ein Traum. Don Gutierre. Das öffentliche Geheimniß. Die Liebe im Eckhause. Der Arzt seiner Ehre.
Lope de Vega: Der Stern von Sevilla.
Nach Moreto: Donna Diana.
Nach Gozzi: Turandot.
Nach Goldoni: Der gutherzige Polterer. Der Diener zweier Herren. Mirandolina. Der Schwätzer. Der Ehestifter.

Englische.

Shakspeare: Hamlet. Macbeth. König Lear. Richard III. Othello. Romeo und Julie. Julius Cäsar. König Johann. Heinrich IV., erster Theil. Kaufmann von Venedig. Die

bezähmte Widerspänstige. Coriolan. Sommernachtstraum. Viel Lärmen um nichts. Komödie der Irrungen. Was Ihr wollt.

Nach dem Englischen.

Graf von Essex: Der Jude. Die Schachmaschine. Richard's Wanderleben. Die Uebereilung. Das Kasernenzimmer. Richelieu. Kean u. A.

Französische.

Corneille: Der Cid.
Racine: Phädra. Athalia.
Voltaire: Merope.
Molière: Der Geizige. Tartufe.
Mariveaux: Die falschen Vertraulichkeiten.
Mercier: Der Essighändler.
Delavigne: Ludwig XI. Die Schule der Alten.
Victor Hugo: Maria Tudor.
Scribe: Der Minister und Seidenhändler. Das Glas Wasser. Die Erzählungen der Königin von Navarra. Valerie. Ein Beschützer. Die Verleumdung.
A. Dumas: Mademoiselle de Belle Isle. Die Fräuleins v. St.-Cyr.

Vorstehende französische Dramen sind hier aufgezeichnet worden in Rücksicht ihrer Classicität und der Vorzüglichkeit der Verfasser, sowie auch mit Hinsicht auf das Theater, wo sie aufgeführt; es ist dies das erste französische Theater für das recitirende Schauspiel, das Théâtre français. Außer den vorbenannten sind noch viele Stücke nach dem Französischen gegeben worden, die meistens zu den vorübergehenden Erscheinungen zu rechnen sind; aus diesem Grunde, und da sie nicht der deutschen Literatur angehören, sind sie hier namentlich nicht aufgeführt und beigefügt worden.

Deutsche.

Rosenplüt: Des turken Vaszenachtspil (1450).

Hans Sachs: Die Witfrau mit dem Oelkruge. Des Bawern Knecht will zwo Frawen han (1550)

Gryphius: Absurda Comödia, oder: Herr Peter Squenz (1640).

Gellert: Sylvia (1750).

Lessing: Emilie Galotti. Nathan der Weise. Minna von Barnhelm.

Bretzner: Das Räuschchen. Der mistrauische Liebhaber.

Brandes: Ariadne von Naxos, mit Musik von Benda.

Jünger: Die Entführung. Die beiden Figaro. Er mengt sich in Alles. Die Komödie aus dem Stegreife. Maske für Maske.

Anton Wall: Die beiden Billets.

Gotter: Medea, mit Musik von Benda. Der schwarze Mann.

Zschokke: Abellino.

Hutt: Das war ich. Der rechte Weg.

Babo: Otto von Wittelsbach. Der Puls.

Gemmingen: Der deutsche Hausvater.

Beck: Das Chamäleon.

Törring: Agnes Bernauerin.

Brömel: Die buchstäbliche Auslegung der Gesetze.

Rautenstrauch: Jurist und Bauer.

Schröder: Das Portrait der Mutter. Das Blatt hat sich gewendet. Stille Wasser sind tief. Die Lästerschule.

Goethe: Götz von Berlichingen. Clavigo. Egmont. Iphigenia. Tasso. Faust. Die Mitschuldigen. Die Laune des Verliebten. Die Geschwister.

Tieck: Der Blaubart. Der gestiefelte Kater.

Iffland: Die Jäger. Die Mündel. Clementine oder die Versöhnung. Der Spieler. Die Advocaten. Die Aussteuer. Elise von Valberg. Die Fremde. Selbstbeherrschung. Dienstpflicht. Erinnerung. Die Hagestolzen. Der Hausfriede.

Schiller: Die Räuber. Fiesco. Cabale und Liebe. Don Carlos Wallenstein's Lager. Die Piccolomini. Wallenstein's Tod. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Scenen aus Demetrius.

Steigentesch: Kleinigkeiten. Misverständnisse. Die Zeichen der Ehe.

Kotzebue: Menschenhaß und Reue. Die Indianer in England. Die Kreuzfahrer. Die Hussiten. Der Schutzgeist. Johanna von Montfaucon. Die neue Frauenschule. Der Taubstumme. Die deutsche Hausfrau. Die Unvermählte. Die Stricknadeln. Das Strandrecht. Der Hahnenschlag. Graf Benjovsky. Bruderzwist und Versöhnung. Die gefährliche Nachbarschaft. Der Schiffbruch oder die Erben. Der Verschwiegene wider Willen. Die Brandschatzung. Der gerade Weg ist der beste. Die Verleumdung. Das zugemauerte Fenster. Der Gefangene. Die Großmama. Der Freimaurer. Das Landhaus an der Heerstraße. Das Epigramm. Das Intermezzo. Der arme Poet. Die Rosen des Herrn von Malesherbes. Die Kleinstädter. Der Rehbock. Die Beichte. Die Klingsberge. Die Verwandtschaften. Die eifersüchtige Frau. Die Pagenstreiche. Der Wirrwar. Armuth und Edelsinn. Verlegenheit und List. Die Zerstreuten. Der verbannte Amor. Das Taschenbuch.

Johanna von Weißenthurn: Welcher ist der Bräutigam? Des Malers Meisterstück. Es spukt. Alles aus Freundschaft. Der erste Schritt. Des Rathsherrn Töchterlein. Johann, Herzog von Finnland. Die beschämte Eifersucht. Das Gut Sternberg. Das letzte Mittel.

Holbein: Der Verräther. Der Vorsatz. Fridolin. Die drei Wahrzeichen. Das Alpenröslein. Der Doppelgänger. Der Wunderschrank. Das Turnier zu Kronstein.

Ziegler: Parteienwuth. Die vier Temperamente.

Werner: Der vierundzwanzigste Februar.

Collin: Mäon. Regulus. Esser.

Kind: Van Dyk's Landleben.

Heinrich von Kleist: Die Familie Schroffenstein. Das Käthchen von Heilbronn. Prinz von Homburg. Der zerbrochene Krug.

Klingemann: Faust. Moses. Der ewige Jude.

Müllner: Die Schuld. Die Albaneserin. König Yngurd. Die Vertrauten. Die großen Kinder. Die Zweiflerin. Die Onkelei. Der Blitz.

Houwald: Die Freistatt. Die Heimkehr. Das Bild. Der Leuchtthurm. Fluch und Segen. Fürst und Bürger.

Robert: Die Macht der Verhältnisse. Der todte Gast.

Raupach: Erdennacht. Die Fürstin Chawansky. Der Nibelungen Hort. König Enzio. Isidor und Olga. Kaiser Heinrich VI. Die Tochter der Luft. Die Schleichhändler. Vormund und Mündel. Der Nasenstüber. Laßt die Todten ruhen. Der Platzregen als Eheprocurator. Der geraubte Kuß. Der Bettler. Die Royalisten. Die feindlichen Brüder. Der versiegelte Bürgermeister. König Konradin. Tasso's Tod. Der Müller und sein Kind. Kaiser Friedrich und sein Sohn. Corona von Saluzzo. Vor hundert Jahren. Die Geschwister. Die Schule des Lebens. Der Stiefvater. Der Degen. Kritik und Antikritik. Der Zeitgeist. Saat und Frucht.

Immermann: Die schelmische Gräfin.

Oehlenschläger: Correggio. Axel und Walburg.

Diese Stücke wurden vom Dichter selbst in die deutsche Sprache übertragen; deshalb sind sie unter den deutschen Werken mit aufgeführt worden.

P. A. Wolff: Preciosa. Pflicht um Pflicht. Der Mann vor funfzig Jahren. Cäsario. Der Kammerdiener. Die Steckenpferde. Die drei Gefangenen.

Körner: Rosamunde. Zriny. Hedwig. Toni. Der Nachtwächter. Die Braut. Der Vetter aus Bremen.

Grillparzer: Die Ahnfrau. Der Traum ein Leben. Sappho. Medea.

Eduard von Schenk: Belisar. Die Griechen in Nürnberg. Die Krone von Cypern. Adolf von Nassau. Albrecht Dürer in Venedig. Henriette von England.

Zahlhas: Heinrich von Anjou. Ein Tag Karl Stuart's II.

Gehe: Peter der Große und Alerei.

Vogel: Der Amerikaner. Das Majorat. Reue und Ersatz. Ein Handbillet. Friedrich II.

Gerhardt: Sophronia.

Zedlitz: Herr und Sklave. Zwei Nächte zu Valladolid.

Auffenberg: Ludwig XI. in Peronne. Der Löwe von Kurdistan.

Mich. Beer: Der Paria. Struensee.

Küstner: Die beiden Brüder. Die Vermählte. Feder und Schwert.

Deinhardstein: Hans Sachs. Der Witwer. Garrick in Bristol. Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten.

Rochlitz: Die Freunde.

Contessa: Ich bin mein Bruder. Das Räthsel. Ich bin meine Schwester.

Weidmann: Clementine von Aubigny.

Jul. von Voß: Künstlers Erdenwallen.

Clauren: Das Vogelschießen. Der Bräutigam aus Mexico. Der Wollmarkt.

Schall: Trau, schau, wem? Die unterbrochene Whistpartie. Eigene Wahl.

Elzholz: Komm her. Die Hofdame. Jugendstreiche, Erziehungsmethode. Hymen's Bild.

Holtei: Die Majoratsherren. Robert der Teufel. Die Farben. Die Sterne. Lorberbaum und Bettelstab. Hans Jürge. Lenore. Erich der Geizhals.

Töpfer: Der Tagesbefehl. Der beste Ton. Des Herzogs Befehl. Nehmt ein Exempel dran. Schein und Sein. Karl XII. auf der Heimkehr. Herrmann und Dorothea. Gebrüder Foster. Der Empfehlungsbrief. Zurücksetzung. Ein Stündchen incognito. Die Einfalt vom Lande. Die Wassercur. Strauß und Lanner. Canova's Jugendliebe. Böttcher, der Goldmacher. Rosenmüller und Finke.

Charlotte Birch-Pfeiffer: Pfeffer-Rösel. Der Glöckner von Notre-Dame. Die Günstlinge. Das Schloß Greifenstein. Rubens in Madrid. Scheiben-Toni. Die Engländer in

Paris. Elisabeth. Ein Billet. Mutter und Sohn. Thomas Thyrnau. Die Marquise von Vilette. Anna von Oestreich. Eine Familie. Dorf und Stadt. Der Pfarrherr. Mazarin. Im Walde. Das Forsthaus. Magdala. Ein Mann hilft dem andern. Alles für Andere. Francis Johnston.

Gubitz: Der Kaiser und die Müllerin.

Blum: Die Herrin von der Else. Des Goldschmieds Töchterlein. Der Ball zu Ellerbrunn. Ich bleibe ledig. Die gestrengen Herren. Der Hirsch. Die Schule der Verliebten.

Diese Stücke sind allerdings zum Theil Andern nachgebildet.

Schmidt: Die ungleichen Brüder. Der Mann im Feuer.

Pr. v. S.: Der Landwirth. Der Oheim. Der Pflegevater. Die Fürstenbraut. Pflicht und Liebe. Lüge und Wahrheit. Die Braut aus der Residenz. Der Majoratserbe. Capitain Firnewald. Der alte Herr. Der Siegelring. Der Brief aus der Schweiz. Der Zögling. Regina.

Bauernfeld: Leichtsinn aus Liebe. Die Bekenntnisse. Helene. Das letzte Abenteuer. Bürgerlich und romantisch. Das Tagebuch. Das Liebesprotokoll. Ein deutscher Krieger. Das Versprechen. Industrie und Herz. Großjährig.

Rellstab: Eugen Aram. Franz von Sickingen.

Gutzkow: Richard Savage. Patkul. Werner, oder Herz und Welt. Uriel Acosta. Ein weißes Blatt. Der dreizehnte November. Ottfried. Das Urbild des Tartufe.

Halm: Ein mildes Urtheil. Griseldis. Camoens. Sampiero. Der Sohn der Wildniß.

Laube: Monaldeschi. Struensee. Die Bernsteinhexe. Die Karlsschüler. Gottsched und Gellert. Rococo.

Ed. Devrient: Die Gunst des Augenblicks. Verirrungen. Treue Liebe. Herr Baron.

Braunau: Wer die Liebe hat, führt die Braut heim.

Römer: Liebe und Liebelei.

Plötz: Das Abenteuer in der Neujahrsnacht. Dumm und gelehrt. Der verwunschene Prinz. Der Ruf.

Feldmann: Der Sohn auf Reisen. Die Kirschen. Das Portrait der Geliebten. Der Rechnungsrath und seine Töchter. Ein höflicher Mann.

Berger: Die Bastille. Helene oder die Körbe. Maria von Medicis.

Albini: Kunst und Natur. Die gefährliche Tante. Seltsame Ehen.

Lebrun: Vielliebchen. Album der Weiberlist. Die Verstorbene. Humoristische Studien. Nummer 777.

L. Schneider: Der Heirathsantrag auf Helgoland. Die Quizows. Die schöne Müllerin.

Angely: Von Sieben die Häßlichste. Wohnungen zu vermiethen. Die Erholungsreise.

Bäuerle: Der Leopoldstag. Die Bürger in Wien. Der Freund in der Noth.

Destouches: Der treue Uhlan.

Maltitz: Die Leibrente.

Prutz: Moritz von Sachsen.

Kugler: Der Doge von Venedig.

Kuranda: Die letzte weiße Rose.

M. Wiener: Die Waise von Lucca.

A. P.: Die Frau im Hause. Der Rückfall. Ehemann und Junggeselle.

Klein: Zenobia. Die Herzogin.

Wollheim: Don Sebastian.

Zwengsahn: Tiphonia. Dschingiskhan. Peter im Frack.

Logau: Ein deutsches Herz.

Henrik Hertz: König René's Tochter. Svend Dyring's Haus. Ein Heirathsproject.

Hebbel: Maria Magdalena. Judith.

H. Smidt: Bruder Kain. Die Schwiegermutter. Mein Herr Onkel.

M. Löwenthal: Anna Lowel.

Benedix: Der alte Magister. Der Weiberfeind. Der Steckbrief.

Der Vetter. Die Banditen. Eigensinn. Die Sündenböcke. Die Hochzeitsreise. Doctor Wespe.

Freitag: Valentine. Graf Waldemar.

Mosenthal: Deborah. Cäcilie von Albano.

H. Köster: Der große Kurfürst.

Wehl: Alter schützt vor Thorheit nicht. Caprice aus Liebe, Liebe aus Caprice. Man soll den Teufel nicht an die Wand malen.

Puttlitz: Die blaue Schleife. Ein Hausmittel. Badecuren. Familienzwist und Friede. Der Salzdirector. Das Herz vergessen. Der Brockenstrauß. Eine Frau, die zu sich selbst kommt. Seine Frau.

Lubarsch: Joseph Haydn. Der Günstling.

Lederer: Geistige Liebe.

L. Mühlbach: Lady Ellen.

Wilhelmi: Einer muß heirathen.

N. N.: Der Genius und die Gesellschaft.

M. Ring: Scarron's Liebe.

Hackländer: Der geheime Agent.

Ernste und komische Opern.

Italienische.

Paisiello: Die schöne Müllerin.

Salieri: Axur.

Cimarosa: Die heimliche Ehe.

Cherubini: Der Wasserträger. Lodoiska. Faniska.

Pär: Camilla. Sargino. Der lustige Schuster.

Fioravanti: Die Dorfsängerinnen.

Spontini: Die Vestalin. Ferdinanz Cortez.

Rossini: Tancred. Tell. Othello. Cenerentola. Der Barbier von Sevilla. Die diebische Elster. Die Jungfrau vom See. Die Italienerin in Algier. Moses. Graf Ory. Semiramis.

Morlacchi: Theobaldo und Isolina.

Bellini: Der Seeräuber. Die Capulet's und Montague's. Norma. Die Unbekannte. Die Nachtwandlerin. Die Puritaner.

Donizetti: Der Liebestrank. Die Regimentstochter. Belisar. Linda von Chamouni. Lucrezia Borgia.

Französische.

Gretry: Blaubart. Richard Löwenherz.

d'Alayrac: Dichter und Tonsetzer. Die Herberge im Walde.

Gaveaux: Der kleine Matrose.

Nicolo Isouard: Aschenbrödel. Joconde. Michel Angelo. Das Lotterieloos. Das Stelldichein.

Catel: Die vornehmen Wirthe.

Boyeldieu: Johann von Paris. Der neue Gutsherr. Das Rothkäppchen. Der Khalif von Bagdad. Die weiße Dame.

Mehul: Jakob und seine Söhne. Der Schatzgräber.

Berton: Aline.

Herold: Das Zauberglöckchen. Zampa oder die Marmorbraut.

Auber: Der Schnee. Das Concert bei Hofe. Der Maurer. Die Stumme von Portici. Fra Diavolo. Der Maskenball. Der schwarze Domino. Der Gott und die Bajadere. Die Gesandtin. Der Feensee. Carlo Broschi. Die Sirene. Die Krondiamanten.

Halévy: Der Blitz. Guido und Ginevra. Die Jüdin. Die Musquetiere der Königin. Das Thal von Andorra.

Adam: Der Postillon von Lonjumeau. Zum treuen Schäfer. Der Brauer zu Preston. Die Eintagskönigin. Der König von Yvetot. Giralda.

Deutsche.

Hiller: Die Jagd.

Gluck: Iphigenia in Tauris. Iphigenia in Aulis. Alceste. Armide.

Dittersdorf: Der Apotheker und Doctor.

Reichard: Jery und Bätely.

Winter: Das Opferfest. Der Sänger und der Schneider. Das Donnerwetter.

Mozart: Die Entführung aus dem Serail. Figaro's Hochzeit. Die Zauberflöte. Titus. Don Juan. Die verfängliche Wette, oder Weibercuren, oder So machen es Alle. Der Schauspieldirector.

Haydn: Die Ochsenmenuet.

Kunze: Das Fest der Winzer.

Himmel: Fanchon.

Weigl: Der Corsar aus Liebe. Der Augenarzt. Die Uniform. Das Dorf im Gebirge. Die Schweizerfamilie. Der Bergsturz. Nachtigall und Rabe. Waldemar. A. v. Ostade.

Beethoven: Fidelio.

Spohr: Faust. Zemire und Azor. Jessonda. Der Berggeist. Die Kreuzfahrer.

Meyerbeer: Der Kreuzritter in Aegypten. Robert der Teufel. Die Hugonotten. Das Feldlager. Der Prophet.

Chelard: Die Hermannsschlacht. Macbeth.

Lortzing: Die beiden Schützen. Zar und Zimmermann. Der Wildschütz.

Franz Lachner: Katharina Cornaro. Alidia.

K. M. v. Weber: Silvana. Der Freischütz. Euryanthe. Oberon.

Fränzl: Carlo Fioras.

Gyrowetz: Agnes Sorel. Junggesellenwirthschaft. Aladin.

Kuhlau: Die Räuberburg.

Schenk: Der Dorfbarbier.

Würfel: Rübezahl.

Kreutzer: Libussa. Das Nachtlager in Granada.

Wolfram: Die bezauberte Rose.

Marschner: Der Vampyr. Der Templer und die Jüdin.

Taubert: Marquis und Dieb. Die Kirmes.

Schäffer: Die Hirtin von Piemont. Eben recht.

Wagner: Der fliegende Holländer. Rienzi, der letzte der Tribunen.

Kücken: Der Prätendent.

Netzer: Mara.

Esser: Die beiden Prinzen.

Eckert: Wilhelm von Oranien.

H. E. v. K.: Zayre.

Tiehsen: Anette.

Saloman: Das Diamantkreuz.

Balfé: Der Mulatte. Die Zigeunerin.

Nikolai: Die lustigen Weiber von Windsor. Der Verbannte.

Flotow: Alessandro Stradella. Martha. Sophie Katharina.

Sing- und Liederspiele.

Kauer: Das Donauweibchen, erster und zweiter Theil.

W. Müller: Die Schwestern von Prag. Das neue Sonntagskind.

Treitzschke: Der politische Zinngießer.

L. Schneider: Versuche. Der spanische Contrebandier. Der pyrenäische Gebirgssänger. Hans und Grete. Eine Nacht in Venedig. Ein schottischer Clanshäuptling. Der Kurmärker und die Pikarde. Spanische Vaterlandsliebe. Ein Pas de deux vor hundert Jahren.

Raimund: Der Diamant des Geisterkönigs. Das Mädchen aus der Feenwelt. Der Verschwender. Moisasur's Zauberfluch. Die gefesselte Phantasie. Der Bauer als Millionär.

Nestroy: Eulenspiegel. Zu ebener Erde und im ersten Stock. Das Haus der Temperamente. Der Talisman. Die verhängnißvolle Faschingsnacht. Lumpaci Vagabundus.

Bäuerle: Die falsche Prima Donna.

Meißl: Die schwarze Frau.

Blum: Der Schiffscapitain. Mary Max und Michel. Der Bär und der Bassa.

Angely: Das Ehepaar aus der alten Zeit. Sieben Mädchen in Uniform. Schülerschwänke. Das Fest der Handwerker. List und Phlegma.

Holtei: Die Wiener in Berlin.

N. N.: Der hundertjährige Greis. Elias Regenwurm.

Carl: Staberl's Reiseabenteuer. Staberl in Floribus.
Fischer: Das Hausgesinde.
Haffner: Das Marmorherz. Der Tod und der Wunderdoctor.

Die Quodlibets: Rochus Pumpernickel. — Fröhlich. — Der Kapellmeister in Venedig.

Ballets und Divertissements.

In Leipzig.

Die fehlgeschlagene Heirath. Der ländliche Morgen. Das ländliche Fest im Wäldchen bei Kis Ber. Nettchen und Paul. Chevalier Dupe. Die Entstehung des Harlequins. Die Räuber in den Abruzzen. Das Fest der Wilden.

In Darmstadt.

Die Müller. Luise und Alexis. Das Carneval zu Venedig. Der Tambour und das Götzenbild. Komische Schattenpantomime.

In München.

Die Hochzeit im Gebirge. Das graue Männchen. Der Jahrmarkt von Krakau. Harlequins Hochzeit. Aschenbrödel. Die Tiroler. Die Portraits. Die Insulaner. Der verkleidete Gutsherr. Der Berggeist. König Waldemar. Zephyr und Flora. Die Silberschlange. Alasmam und Balsora. Jaogan, oder die feindliche Fee. Das Waldmädchen. Der Maskenball. Elisene, Prinzessin von Bulgarien. Ritterliches Divertissement. Aglae oder Amor's Pflegekind. Die schöne Arsene. Das Fest der Winzer. Die Pagen des Herzogs von Vendamme. Das Fischerstechen. Danina oder Jocko. Die Wildschützen. Die reisende Balletgesellschaft. Die Tiroler. Die beiden Zöglinge. Die Nymphe und der Schmetterling. Das Stelldichein. Die Rauchfangkehrer. Alcibiades. Apollo und Daphne. Amphion und die Hamadryaden. Die Nachtwandlerin. Die Hochzeit in der Sierra Morena. Die Fischer. Psyche's Toilette.

Die Mehrzahl der vorstehenden Ballets und Divertissements sind von den Balletmeistern Horschelt und Schneider erfunden oder in Scene gesetzt.

In Berlin.

Von Hoguet:

Robert und Bertrand. Der Polterabend. Die Danaiden. Der Geburtstag. Das Jubiläum. Die Tänzerin auf Reisen. Die unterbrochene Hochzeit. Der geprellte Alcalde. Der türkische Arzt. Paul und Virginie. Soldat aus Liebe. Der schweizer Soldat.

Von Paul Taglioni:

Liebeshändel. Der Seeräuber. Die Insel der Liebe. Der Schutzgeist. Thea, oder die Blumenfee. Der hinkende Teufel. Don Quixote. Das schlecht bewachte Mädchen. Die Sylphide. Blaubart. Die Tarantel. Die Willys oder Gisela. Das schweizer Milchmädchen? Der verliebte Dorfschneider. Die Spiele des Ilus. Die Marketenderin und der Postillon. Der Zögling der Liebe. Esmeralda. Der Maskenball. Das Blumenmädchen im Elsaß. Das hübsche Mädchen von Gent. Ein orientalischer Traum. Die Weibercur. Divertissement aus Fiorita. Divertissement aus Erigone. Katharina, oder die Tochter des Banditen.

Sämmtliche Stücke, welche von 1817—51 an den Theatern von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin unter meiner Leitung zur Aufführung gelangt, belaufen sich wie folgt:

	Trauer- spiele.	Schau- spiele.	Lust- spiele.	Possen.	Opern und Sing- spiele.	Ballets und Divertis- sements.
An dem Stadttheater zu Leipzig.	56	70	151	23	117	8
An dem großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt	14	27	41	7	18	7
An dem königlichen Hof- und Nationaltheater zu München	50	104	156	35	100	42
An den königlichen Theatern zu Berlin, Potsdam, dem Neuen Palais bei Potsdam und Charlottenburg	56	93	174	29	108	38
Summa der einzelnen Gattungen . . .	176	294	522	94	343	95

D e m n a c h :

An dem Stadttheater zu Leipzig	425
An dem großherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt . .	114
An dem königlichen Hof- und Nationaltheater zu München	487
An den königlichen Theatern zu Berlin, Potsdam, dem Neuen Palais bei Potsdam und Charlottenburg . .	498
Sonach in der Gesammtsumme auf . . .	1524

Sämmtliche Vorstellungen, welche von 1817—51 auf den Theatern von Leipzig, Darmstadt, München und Berlin stattgefunden, belaufen sich und zwar:

Am Stadttheater zu Leipzig	2411
Am Hoftheater zu Darmstadt	208
Latus . .	2619

Transport . .	2619
Die geringe Anzahl der Vorstellungen von Darmstadt beruht darauf, daß das Theater im Jahre 1831 geschlossen wurde und später nur einzelne musikalische und theatralische Vorstellungen statt hatten.	
Am Hof- und Nationaltheater zu München	1914
An den königlichen Theatern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg	4339
Sonach in der Gesammtsumme auf	8872

Aus der vorausgeschickten Zusammenstellung der Stücke gehen folgende Bemerkungen hervor:

Die Meisterwerke des Sophokles: „Antigone" und „Oedipus in Kolonos", sowie die des Euripides: „Hippolytos und Medea", beginnen den Reigen. Außer Antigone — welches zuerst in Berlin erschien, später auf mehre andere Theater, als in Wien, Dresden, München, Leipzig, mit der Musik von Mendelssohn und der wesentlich beibehaltenen scenischen Einrichtung, verpflanzt wurde — außer „Antigone", sage ich, und später dem „Könige Oedipus", in München gegeben, weist kein anderes Repertoir griechische Tragödien auf. Ich will nicht gesagt haben, daß ich für eine Uebertragung der sämmtlichen griechischen Tragödien auf die deutsche Bühne wäre; denn so viel darin allgemein Menschliches und Hochpoetisches noch nach zweitausend Jahren anspricht, so werden sie doch nie auf unserer Bühne heimisch werden; einige Versuche jedoch, diese Meisterwerke des empfänglichsten aller Völker für Kunst und Poesie wieder hervorzuzaubern, sind allerdings für den sinnigen Zuschauer und den Kenner des Alterthums von großem Reiz.

Auch Goethe machte in Weimar früher einen Versuch mit „Antigone", der allerdings beiweitem weniger glückte, als der spätere in Berlin.

Den griechischen Tragödien folgen im vorstehenden Verzeichniß italienische und spanische Dramen von Calderon, Lope de Vega,

Moreto, Gozzi und Goldoni. Vor Allem sprach „Das Leben ein Traum" an, das in Leipzig allein im Verlaufe mehrer Jahre 25 mal mit großem Beifall gegeben wurde. Es will jedoch ganz im Stil dieser spanischen Dichtung gegeben werden, wozu auch namentlich die Beibehaltung des spanischen Versmaßes, der Trochäen, gehört. In Wien zwar, vor beinahe 40 Jahren, wurde es nach der West'schen Bearbeitung in Jamben gegeben, wodurch, da diese Jamben den Trochäen der Gries'schen Uebersetzung nachgebildet wurden, höchst unpoetischer Weise dem Trochäus eine kurze Sylbe anfangs angehängt wurde. Damals waren die Trochäen noch nicht auf der deutschen Bühne eingeführt und West (Schreivogel) hielt sie für untheatralisch und undeutsch.

Die Dramen: „Die Schuld", „Die Ahnfrau" u. a., führten später die Trochäen ein, und es zeigte sich, daß dies Metrum auch im Deutschen rhythmisch und wohllautend zu sprechen ist. Darum wurde schon vor 34 Jahren unter mir in Leipzig „Das Leben ein Traum" nach der Gries'schen Uebersetzung eingerichtet, sonach in Trochäen gegeben und der Dichtung Rechnung getragen. Es muß daher befremden, daß man jetzt, im Jahre 1852, wo nach langer Pause diese Tragödie wieder neu in Berlin einstudirt worden, noch die früher gegebene West'sche Bearbeitung beibehalten, in welcher auch unpassender Weise, dem Charakter und der Farbe des Stücks entgegen, die Handlung von Polen, wohin sie Calderon legt, nach Spanien versetzt ist, aus dem ganz unhaltbaren Grunde, daß das polnische Costüm auf der deutschen Bühne nicht gangbar sei. Sigismund's Roheit, die ganze Handlung wird dadurch unwahrscheinlich. Man that aber bei dieser Wiedereinstudirung in Berlin noch mehr, man behielt eine in Berücksichtigung zeitlicher und localer Umstände früher gemachte Veränderung des Originals bei, die jetzt ganz überflüssig wurde. Die Roheit des Sigismund veranlaßt ihn nämlich, einen Diener vom Altan ins Meer zu werfen. Der damalige Schauspieler Wolff, der den Sigismund spielte, war schwächlich gebaut und nicht groß; deshalb war es zu entschuldigen, daß man früher den Diener in einen Pagen verwandelte, wiewol dies

die Roheit der That in Gemeinheit und Schlechtigkeit verwandelt. Selbst der Wilde, der Löwe schont Kinder. Nimmt man Anstand daran, daß Sigismund den Diener auf den Armen trägt, so kann dies, um jeden Anlaß zur Lächerlichkeit zu vermeiden, auf folgende Weise, wie es in Leipzig geschah, eingerichtet werden. Ein Thor der Halle, worin die Scene spielt, führt auf eine hohe Terrasse, die das Meer bespült. Sigismund drängt den zurückweichenden Diener durch das Thor auf die Terrasse, von der der Diener herabstürzt. Diese einfache scenische Einrichtung (mise en scène) macht, weit entfernt Lachen zu erregen, einen schaudervollen Eindruck. Dies beweist, wie wahr es ist, wenn Delavigne von der mise en scène sagt, daß die Illusion des Stücks davon abhängt. Ich kehre von dieser Episode, zu der mich das Interesse für Calderon verleitete, zu dem Verzeichnisse der Stücke zurück, in welchen den spanischen Stücken die von Shakspeare folgen. Deren sind 16 unter meiner Leitung gegeben: „Hamlet", „Macbeth", „König Lear", „Richard III.", „Othello" „Romeo und Julie", „Julius Cäsar", „König Johann", „Coriolan", „Heinrich IV." (erster Theil), „Kaufmann von Venedig", „Die bezähmte Widerspänstige", „Sommernachtstraum", „Viel Lärmen um nichts", „Komödie der Irrungen", und „Was ihr wollt."

Soviel mir bekannt, sind unter keiner deutschen Theaterdirection soviel Shakspeare'sche Stücke gegeben, wie hier angeführt. Außer den vorbenannten wurden schon vor mir in Berlin aufgeführt: „Heinrich IV." (zweiter Theil), „Richard II." von Eduard Devrient unter Schlegel's Leitung in Scene gesetzt, „Die lustigen Weiber von Windsor", worin Ludwig Devrient den Fallstaff spielte, und „Ende gut, Alles gut", unter dem Titel: „List und Liebe", worin Sophie Müller vom wiener Burgtheater gastirte; die beiden letztern Stücke waren von Wilibald Alexis bearbeitet. Rechnet man diese vier Stücke zu den obigen 16, so hat das Repertoir der berliner Bühne, wie keine andere, 20 Shakspeare'sche Stücke, den größern Theil derselben. Bekanntlich sind 36 Stücke von Shakspeare vorhanden, wenn man nicht die in der Vorschule Shakspeare's

von Tieck befindlichen Stücke dazu rechnen will, obwol Letzterer es thut.

Was die oben verzeichneten französischen Stücke betrifft, so verweise ich auf die denselben angeschlossene Bemerkung, und füge Folgendes hinzu.

Es ist nicht zu läugnen, daß die deutsche Bühne durch Uebersetzungen und Bearbeitungen französischer Stücke zum Nachtheil und zur Beschränkung der deutschen dramatischen Literatur überschwemmt worden ist; dies ist um so mehr zu tadeln, als unter diesen französischen Stücken viele sogenannte Blüetten und Eintagsfliegen, Melodramen, welche die scheußlichsten Verbrechen und Menschen aus dem niedrigsten, schlechtesten Pöbel vorführen, und außerdem viele Stücke sich vorfinden, welche Unsittlichkeiten enthalten, ja beschönigen.

Es kann jedoch keiner Direction zum Vorwurf gemacht werden, eine gut getroffene Auswahl aus diesen französischen Stücken zu geben, theils weil sie mit der neuen fremden Literatur fortgehen soll, theils weil die unsere, an Lustspielen namentlich, in der That nicht reich ist. Man würde in den entgegengesetzten Fehler verfallen, wenn man das bessere Fremde, weil es fremd ist, zurückweisen wollte.

Nur in der letztangegebenen Weise sind die französischen Stücke von mir zur Aufführung gebracht worden, und gewiß nicht zum Nachtheil der deutschen Originaldramen, von denen vielmehr so manche erschienen, die spurlos wieder verschwunden sind, und lediglich dargestellt wurden, um junge deutsche Autoren aufzumuntern.

Es folgen nun die gegebenen deutschen Stücke. Die anfangs angeführten ersten Versuche der deutschen dramatischen Dichtkunst von Hans Sachs, Rosenplüt und Gryphius hatten mehr ein historisches Interesse. Das weitere Verzeichniß enthält das Bessere und Vorzüglichere, was seit den Stücken Lessing's für die deutsche Bühne geschrieben worden ist. Von classischen für die Darstellung geigneten Dramen dürfte keins fehlen.

Von Tieck befinden sich zwei Stücke auf dem Repertoir, die noch auf keiner andern Bühne aufgeführt worden sind. Von kei-

nem Dichter sind so viele Stücke aufgeführt als von Kotzebue und Raupach, den allerdings fruchtbarsten Dichtern, und zwar, von Kotzebue 43, von Raupach 30.

Von den neuern Dichtern, aus der Zeit meiner Gesammtleitung, die Gutes gefördert oder zu Hoffnungen berechtigt, dürfte wol auch keiner fehlen, und somit mir nicht die Anerkennung zu versagen sein, Alles zur Ermunterung und Beförderung des Talents gethan zu haben.

Was die Werke der dramatischen Tonkunst anlangt, so ist die treffliche altitalienische Musik durch Paisiello, Salieri, Cimarosa, Fioravanti und Cherubini; die neuitalienische durch Rossini, Bellini, Donizetti und Andere; die ältere französische durch Gretry, d'Alayrac, Catel, Nicolo Isouard, Boyeldieu, Mehul und Berton; die neufranzösische durch Auber, Herold, Halévy und Adam vertreten.

Was die deutsche Musik betrifft, so dürfte in obigem Verzeichnisse, von Hiller und Gluck an bis Nikolai und Flotow, kein Tonsetzer fehlen, der mit Talent und Glück für die Bühne componirt hat.

Die choreographischen Werke beschließen das vollständige Ganze.

Was endlich die angeführte Gesammtzahl der unter mir aufgeführten Stücke und stattgehabten Vorstellungen betrifft, so dürfte keiner oder wenige Directoren eine Anzahl von 1525 Stücken und 8872 Vorstellungen aufweisen können.

Aus vorstehender Zusammenstellung der Künstler und Stücke meiner 34jährigen Leitung, sowie aus den in allen vorausgehenden Abschnitten angeführten Thatsachen wird sich unzweifelhaft ergeben, ob die im ersten Abschnitt dieser Schrift bezeichnete Tendenz mit Erfolg von mir zur Ausführung gebracht, inwiefern ich von dem dermaligen Standpunkte der Poesie und Kunst ausgegangen bin und das wahrhaft Gute, welcher Nation es eigen, aus welcher Gattung und Zeit es sei, zur Darstellung gebracht habe.

Sechster Abschnitt.

Statistische Angaben, hauptsächlich den Etat und das Personal von Theatern betreffend.

Ich habe zu Anfang des fünften Abschnitts gesagt, daß die Theaterstatistik in Frankreich weit vollständiger als in Deutschland ist; sie gibt und veröffentlicht nicht nur die innern Kräfte, die artistischen Zustände, sondern auch, wodurch die Statistik erst eine vollständige wird, die äußern, die finanziellen Zustände der Theater und zwar auf das bestimmteste, umfassendste und zuverlässigste ohne allen Rückhalt. Dies kommt zum großen Theil daher, daß der französischen Theaterstatistik, hauptsächlich in finanzieller Hinsicht, bessere Quellen als der deutschen zu Gebote stehen. Vermöge der gesetzlich eingeführten Tantième, das ist der Antheil der Verfasser an den Einnahmen der Vorstellungen ihrer Stücke (droit d'auteurs), sowie ferner infolge des Abzugs von jeder Theatereinnahme zum Vortheil der Armen (droit des indigens) werden in Frankreich bei allen Theatern ohne Ausnahme, in Paris wie in der Provinz, die Zahl und der Inhalt der Vorstellungen sowie deren Einnahmen controlirt, und gelangt eine genaue officielle Angabe darüber zur Kenntniß des Gouvernements und des Publicums, sowie überhaupt von Seiten des erstern die historischen und statistischen Angaben, die Theater in Frankreich betreffend, aus den darüber vorhandenen Acten in officieller Weise bekanntgemacht

werden. Ich halte dies nicht nur für die theatralische Kunst und die Theatergeschichte, sondern auch zu dem Zweck nützlich, daß das Publicum über alle theatralische Zustände genau unterrichtet ist. Das französische kennt die Einnahmen und großentheils die Ausgaben, die Unterstützungen, die jedes Theater genießt, sowie die Lasten, die ihm obliegen; so wird es in Stand gesetzt, ein richtiges Urtheil zu fällen und seine Anfoderungen darnach einzurichten und zu mäßigen. In Deutschland, wo dem Publicum bei Hof- und Unternehmungstheatern eine Kenntniß über die finanziellen Verhältnisse, über die Einnahme und Ausgabe und die vielfältigen Zweige derselben abgeht, ja wo dasselbe durch falsche Nachrichten darüber häufig irregeführt wird, macht es oft die übertriebensten Anfoderungen, was sehr nachtheilig ist. Die wenigsten Personen, selbst die, welche täglich vor den Lampen sitzen, haben eine Idee von der Größe eines Theater-Ausgabeetats, von dem Betrage der sämmtlichen Gehalte und der Menge der nöthigen Ausgaben, als da sind: für Gastrollen, Statisten, Bücher, Manuscripte, Opern, Tantième, Copialien, Porto, Buchdrucker, Buchbinder, Garderobe, Decorationen, Maschinerie, Requisiten, Möbeln, Beleuchtung, Heizung, Reisegelder, Theaterwagen, Gratificationen, Entschädigungen, Vorschüsse, Miethzins, Abgaben, Feuerlöschanstalten und wie sie alle heißen. Ist das Publicum hiermit näher bekannt, wie in Frankreich, wo es nebst den Uebersichten des Personals und Repertoirs auch die Theatereinnahmen und viele der Ausgaben aus öffentlichen zum Theil officiellen Bekanntmachungen erfährt*), so werden zum großen Nutzen der Theaterdirectionen die Urtheile richtiger, die Anfoderungen gemäßigter sein. Es ist daher stets ein Princip meiner Administration gewesen, hierin die größte und möglichste Veröffentlichung eintreten zu lassen, lediglich aus dem Grunde, daß ich dadurch zu nützen glaubte. Nur eine schlechte Administration scheut die Ver-

---

*) Vergl. z. B. „Histoire et Statistique des Théâtres de Paris par Bondot" (1852).

öffentlichung. Dies mein Princip wird durch einen der geachtetsten Hoftheatervorstände, Klingemann in Braunschweig, mit den Worten bestätigt, „daß die frühere in dieser Hinsicht an der Tagesordnung gewesene Geheimnißthuerei nur nachtheilig für die Administration gewesen und überhaupt jetzt nicht mehr durchgeführt werden kann, selbst wenn man es wollte".

Indem ich folgende Angaben über den Etat der nachbenannten Theater und die Zuschüsse, die sie genießen, anführe, bemerke ich, daß diese Angaben nicht als officielle und von actenkundiger Untrüglichkeit zu betrachten sind, aber doch der Wirklichkeit nahe kommen dürften, wennschon diese Angaben bei demselben Theater in verschiedenen Jahren wieder verschieden sind. Jedenfalls dient nachstehende Zusammenstellung, die erste dieser Art in Deutschland, dazu, daß, später ergänzt und berichtigt, sie einen vollständigen und approximativ richtigen Ueberblick der finanziellen deutschen Theaterzustände sowie eine nützliche Vergleichung und Beurtheilung möglich macht.

Theater in Paris.

Große Oper.

Einnahmeetat.

Die Subvention beträgt*) .	680,000	Frcs.	= 181,333⅓ Thlr.
Kasseneinnahme von den Vorstellungen	1,000,000	„	= 266,666⅔ „
Kasseneinnahme von den Maskenbällen	200,000	„	= 53,333⅓ „
Summa	1,880,000	Frcs.	= 501,333⅓ Thlr.
Der Ausgabeetat wird angenommen mit	1,700,000	Frcs.	= 453,333⅓ Thlr.

*) Die Subventionen bei allen nachstehenden pariser Theatern sind nach dem neuesten Budget von 1853 angegeben.

Sämmtliche Besoldungen mit Einschluß des Orchesters betragen 1,100,000 Frcs. = 293,333⅓ Thlr.

Darin sind begriffen:

Besoldungen der Solotänzer und Tänzerinnen	175,000 Frcs.	46,833⅓ Thlr.
Corps de Ballet	70,000 „	18,666⅔ „
Der Singchor	83,000 „	22,133⅓ „
Das Orchester	115,000 „	30,666⅔ „

Ein Figurant erhält . . . 900—1400 Frcs. = 240—373⅓ Thlr.

Eine Figurantin . . . 600—1800 „ = 160—480⅓ „

Die Figuranten und Figurantinnen erhalten keine Furnituren für Stellung der Kopf-, Hand- und Fußbekleidung, wie beim königlichen Theater in Berlin, sondern die gesammte Garderobe gestellt.

Ein Chorist . . . . 800 — 1800 Frcs. = 213⅓ — 480 Thlr.

Eine Choristin . . . 800 — 1500 „ = 213⅓ — 400 „

An sächlichen Ausgaben kosten:

Die Garderobe, welche im Opernhause verfertigt wird, an Material dazu, ohne Arbeitslohn . . . 96,000 Frcs. = 25,600 Thlr.

Die Gas- und Oelbeleuchtung . 84,000 „ = 22,400 „

Die Dichter und Compositeurs nach dem droit d'auteurs . 50,000 „ = 13,333⅓ „

Die Decorationen . . . . . 57,000 „ = 15,200 „

An jährliche Vorstellungen sind 182 — 185.

An Maskenbällen sind 12.

Die höchste Einnahme

einer Vorstellung im Abonnement . 11,500 Frcs. = 3066⅔ „

„ „ außer „ . . . . 11,800 „ = 3146⅔ „

Durchschnittseinnahme . 5—6000 Frcs. = 1333⅓ — 1600 Thlr.

Das Opernhaus faßt 1800 Personen und wird miethfrei überlassen.

Die Tageskosten betragen im Durchschnitt 660 Frcs. = 176 Thlr.

Das Gesammtpersonal der Künstler (artistes), Beamten und ouvriers besteht aus 600 Personen. Diese Größe läßt dar-

auf schließen, daß darin auch das Aushülfspersonal mit enthalten ist.

In obiger Zahl von 600 sind begriffen:

Die Solosänger und Solosängerinnen . . . . 25 Personen.

Die Choristen und Choristinnen . . . . . . 60 „
wozu bei einzelnen Vorstellungen 20 — 30 Eleven kommen.

Die Solotänzer und Solotänzerinnen . . . . 30 „

Die Figuranten und Figurantinnen . . . . . 80 „
wozu noch bei einzelnen Vorstellungen 20 — 30 Eleven kommen.

Das Orchester . . . . 85 „

Beschäftigt sind in der Regel im Orchester 70 — 71 Mitglieder in einer Vorstellung.

Es sollen jährlich an Novitäten gegeben werden mindestens 1 große Oper in 5 Acten; 2 Opern, die nicht den Theaterabend (4 — 5 Stunden) ausfüllen; 1 großes Ballet und 2 kleine Ballets.

Comédie française.

Sie ist 1548 begründet, sonach wol das älteste moderne stehende Theater.

Subvention	240,000 Frcs.	=	64,000 Thlr.
Einnahme	681,000 „	=	181,600 „
Gesammteinnahmeetat:	921,000 Frcs.	=	245,600 Thlr.

Das Theater wird miethfrei überlassen.

Es sind 44 Schauspieler und Schauspielerinnen an Sociétaires und Pensionnaires angestellt (Letztere sind diejenigen Mitglieder des Théâtre français, die nicht Societaires sind). Es werden in der Regel jährlich an Novitäten gegeben 6 Tragödien und 6 Komödien oder Dramen.

Das Haus faßt 1560 Personen.

Die höchste Einnahme beträgt 5000 Frcs.

Es wird täglich gespielt und haben jährlich circa 360 Vorstelluugen statt.

Opéra comique.

Subvention	240,000 Frcs.	= 64,000	Thlr.
Einnahme	850,000 ⸗	= $226,666\frac{2}{3}$	⸗
Gesammteinnahmeetat:	1,090,000 Frcs.	= $290,666\frac{2}{3}$	Thlr.

Der Solosänger und Solosängerinnen sind 35.

Der Choristen und Choristinnen 50.

Es werden jährlich an Novitäten gegeben 4 Opern in 3 Acten und 4 Opern in 1 Act.

Das Haus faßt 2000 Personen.

Es wird täglich gespielt und haben circa 360 Vorstellungen statt.

Odéon oder zweites Théâtre français.

Subvention	100,000 Frcs.	= $26,666\frac{2}{3}$	Thlr.
Einnahme (im Durchschnitt der Jahre 1850 und 1851 . .	138,000 ⸗	= 36,800	⸗
Gesammteinnahmeetat:	238,000 Frcs.	= $63,466\frac{2}{3}$	Thlr.

Das Theater wird miethfrei überlassen.

Es sind 40 Schauspieler und Schauspielerinnen angestellt.

Es werden in der Regel jährlich an Novitäten gegeben 4 Tragödien und 6 Komödien.

Das Odeon ist während zweier Monate geschlossen.

Das Haus faßt 1550 Personen.

Italienische Oper.

Subvention	100,000 Frcs.	= $26,666\frac{2}{3}$	Thlr.
Einnahme	400,000 ⸗	= $106,666\frac{2}{3}$	⸗
Gesammteinnahmeetat:	500,000 Frcs.	= $133,333\frac{1}{3}$	Thlr.

Das Haus faßt 1300 Personen.

Notizen, die Theater in Paris und Frankreich betreffend.

Außer den vorstehend erwähnten 5 Theatern, die vom Staate Subventionen erhalten, gibt es gegenwärtig 16 Theater, also zusammen 21 Theater, wozu die Spectakel, als z. B. der Circus in den Champs elisées, kommen mit 5, in Summa 26 Theater und Spectakel.

Man rechnet, daß täglich 20,000 Personen das Theater besuchen.

Bei einer Bevölkerung von 1,200,000 Einwohnern kommen auf 1000: 16 — 17 Personen, die das Theater täglich besuchen. Bei einer Bevölkerung von 450,000, Einwohnern, wie sie Berlin hat, betrüge dies täglich 7—8000 Personen, eine Summe, die nicht zur Hälft eerreicht werden dürfte. Die sämmtlichen jährlichen Einnahmen der Theater und Spectakel betragen in Paris circa 8,500,000 Frcs. = 2,266,666⅔ Thlr.

Die Anzahl der neuen Stücke, die in Paris auf sämmtlichen Theatern gegeben werden, betrugen im Jahre 1851: 273.

Die Dichter beziehen für ihre Stücke vermöge der Droits d'auteurs von den pariser Theatern gegen 7 — 800,000 Frcs., von den Provinzialtheatern 200,000 Frcs., das ist zusammen 1,000,000 Frcs. = 266,666⅔ Thlr.

In Frankreich rechnet man 6000 Artistes dramatiques und 85 Schauspielertruppen.

Unter der neuen kaiserlichen Regierung im Jahre 1853 hat die Regierung den Theatern der sechs größten Städte in Frankreich: Lille, Nantes, Bordeaux, Marseille, Lyon und Strasburg, jedem eine Subvention von 50,000 Frcs. oder 13,333⅓ Thlr. bewilligt.

Kaiserliche königliche Hoftheater in Wien.

1. Burgtheater (Schauspiel).
2. Kärnthnerthortheater (Oper und Ballet).

Der allerhöchste Zuschuß soll neuerdings bestimmt sein, und zwar

für das Kärnthnerthortheater mit	150,000 Fl. Conv.	
für das Burgtheater . . .	100,000 = =	
Summa:	250,000 Fl.	= 166,666⅔ Thlr.

Die jährliche Kasseneinnahme mit Inbegriff des Abonnements soll für das Kärnthnerthortheater betragen

circa	210,000 Fl.	
für das Burgtheater circa . .	175,000 =	
Summa:	385,000 Fl.	= 256,666⅔ Thlr.

Der Gesammteinnahmeetat beträgt sonach für beide k. k. Theater

an Zuschuß	250,000 Fl.	= 166,666⅔ Thlr.
an Kasseneinnahme	385,000 =	= 256,666⅔ =
Summa:	635,000 Fl.	= 423,333⅓ Thlr.

Der Gesammtausgabeetat entspricht der Summe der Gesammteinnahme, wobei jedoch noch in Frage steht, ob obiger Zuschuß bei den gegenwärtigen bedeutenden Anstrengungen zur Deckung der Ausgabe ausreicht.

Das gesammte angestellte Personal mit Ausschluß des Aushülfspersonals besteht

1. bei dem Burgtheater in 200 Personen.

   Darin sind begriffen: 29 Schauspieler, 22 Schauspielerinnen und 31 Mitglieder des Orchesters.

2. Bei dem Kärnthnerthortheater in 397 Personen.

   Darin sind begriffen: 16 Sänger, 13 Sängerinnen, ein Chorpersonal von 1 Director, 1 Inspicienten, 36 Chorsängerinnen, 48 Chorsänger, 12 Chorknaben, zusammen von 98 Personen, 6 Solotänzerinnen, 8 Solotänzer und Pantomimisten, 48 Figuranten und Figurantinnen und ein Orchesterpersonal von 86 Personen.

In beiden Theatern wird mit Ausnahme der Normaltage täglich gespielt; nur hat das Burgtheater 1 Monat und die deutsche Oper 3 Monate Ferien, während welcher eine italienische Operngesellschaft Vorstellungen gibt.

Die Zahl der jährlichen Vorstellungen beträgt im Kärnthnerthortheater circa 345, im Burgtheater 315, sonach in beiden Häusern 660.

Das Kärnthnerthortheater faßt im höchsten Betrage 1800 Personen, und gewährt als höchste Einnahme mit aufgehobenem Abonnement gegen 1500 Fl. Conv.

Das Burgtheater faßt 1670 Personen, und gewährt als höchste Einnahme 1300 Fl. Conv.

Königliche Schauspiele zu Berlin.

Die Einnahme beträgt	200,000 — 210,000 Thlr.
Der allerhöchste Zuschuß, nach Wegfall des französischen Theaters und incl. eines außerordentlichen Zuschusses für die Kapelle circa	140,000 Thlr.
Hiernach beträgt der Einnahmeetat .	340,000 — 350,000 Thlr.
	= 595,000 — 612,000 Fl. im 24-Fl.-Fuß.

Hierauf basirt sich der Ausgabeetat.

In demselben sind begriffen an Besoldungen circa

für Sänger und Schauspieler	85,500 Thlr.
„ das Ballet	33,400 „
„ das Chorpersonal ohne die Gehalte des Directors und der Inspicienten	10,000 „
„ die Kapelle	55,300 „

Ferner an Ausgaben

für Spielgelder circa	14,000 „
„ Fourrnituren an das Ballet	15,000 „
„ Garderobe	20,000 „
„ Decoration	12,000 „
„ Beleuchtung	12,500 „
„ Tantième und Honorare an Dichter und Compositeurs	5,000 „

Die Anzahl der jährlichen Vorstellungen, welche 1) im Opernhause, 2) im Schauspielhause, beide in Berlin, 3) im Schauspielhause zu Charlottenburg, 4) im Schauspielhause zu Potsdam und 5) im Theater des neuen Palais bei Potsdam statthaben, belief sich, als noch das französische Theater mit dem königlichen Theater verbunden war, auf 520 — 530 Vorstellungen; seit dessen Wegfall im Jahre 1848 beläuft sie sich auf circa 460.

Das berliner Opernhaus faßt im höchsten Betrage

1. bei kleinem Orchester (dessen Raum nach Verhältniß vergrößert und verkleinert wird) . . . . 1920 Personen
2. bei dem größten Orchester . . . . 1790 „

Bei der Angabe unter 1 und 2 sind die königlichen Logen nicht mitgerechnet; zählt man diese mit, so kommen 158 Personen hinzu.

Das berliner Schauspielhaus faßte früher im höchsten Betrage . . . . 1350 „

Hierbei sind die königlichen Logen nicht mitgerechnet; zählt man diese mit, so kamen 43 Personen hinzu. Nach der im Jahre 1853 vorgenommenen Abänderung des Schauplatzes faßt es . . . 1200 „

Die höchste Einnahme im gegenwärtigen Opernhause beträgt bei aufgehobenem Abonnement circa

1. bei gewöhnlichen Preisen . . . . 975 Thlr.
(124 Thlr. weniger als im frühern Opernhause).
2. bei erhöhten Preisen, wie sie vor 1847 ausnahmsweise statthatten . . . . 1350 „
(200 Thlr. weniger als im frühern Obernhause).
3. bei den höchsten Preisen, wie solche ausnahmsweise seit 1847 eintraten, gegen . . . . . 1800 „

Nach der im Jahre 1851 eingetretenen Ermäßigung der höchsten Preise dürfte die höchste Einnahme nur circa 1550 Thlr. betragen.

Die höchste Einnahme im berliner Schauspiel-

hause betrug früher bei aufgehobenem Abonnement circa	700	Thlr.
Die Durchschnittseinnahme hat im Jahre 1847 bei allerdings sehr günstigen Einnahmen betragen im Opernhause	862	=
Im berliner Schauspielhause	289	=
Nach der im Jahre 1853 vorgenommenen Abänderung des Schauplatzes dürfte die höchste Einnahme betragen	600	=
Die Tageskosten einer Vorstellung im Opernhause steigen bis zu dem Betrage von	400	=
Das neue Opernhaus kostet circa	500,000	=

Gesammtpersonalverzeichniß der königlichen Schauspiele, das angestellte wie Aushülfspersonal betreffend und zwar das letztere im höchsten Betrage.

Generalintendantur und Generalintendanturbureau .		8	Personen
Rechtsconsulent und Theaterarzt		2	=
Regie (3), Inspection, Requisiten, Bauwesen und Theaterdiener		15	=
Theaterhauptkasse, Billetverkaufsbureau, Tageskasse, Aushülfstageskassirer und Kassendiener		11	=
Angestellte und Aushülfsbilleteurs		67	=

Schauspiel- und Opernpersonal.

Schauspieler	22		
Schauspielerinnen	14		
Kinderrollen	4		
Sänger	12		
Sängerinnen	7	59	=
Theaterschüler		6	=
Souffleurs		3	=

Chor.

Chordirection und Inspection	4		
Chorsänger	30	34	

Latus: 171 Personen

	Transport:	171 Perſ.
Chorſängerinnen	28	
Extra- oder Aushülfschor	40—50	112 „

Ballet.

Balletmeiſter	2	
Solotänzer	8	
Solotänzerinnen	6	
Pantomimiſten und Figuranten	26	
Pantomimiſtinnen und Figurantinnen . . .	26	
Tanzeleven	48	
Avertiſſeurs oder Balletdiener	2	118 „

Kapelle.

Muſikdirection	6	
Violiniſten	28	
Bratſchiſten	8	
Violoncelliſten	12	
Contrabaſſiſten	7	
Flötiſten	5	
Clarinetiſten	5	
Fagotiſten	5	
Hautboiſten	5	
Waldhorniſten	8	
Poſauniſten	4	
Trompeter und Pauker	4	
Harfeniſten	3	
Ein Copiſt nebſt 6 Gehülfen, 2 Orcheſterdiener und 1 Inſtrumententräger	10	
Muſikſchule und Acceſſiſten der Kapelle . .	60	170 „

Beſchäftigt ſind in der Regel bei einer großen Opernvorſtellung 85 Mitglieder der Kapelle.

Decorationsmaler		2 „
	Latus:	573 Perſ.

Transport: 573 Perſ.

Da die Decorationen im Accord gemalt werden, ſo ſind keine Malergehülfen aufgeführt.

Beleuchtungspersonal für Gas- und Oelbeleuchtung.

Inſpection, Beleuchtungsgehülfen	8	
Aushülfsbeleuchter	3	11 ⸗

Maſchineriepersonal.

Theatermeiſter	2	
Angeſtellte Maſchiniſten	17	
Täglich beſchäftigte Maſchiniſten	14	
Aushülfsmaſchiniſten	50	83 ⸗

Garderobepersonal.

Garderobeinſpection und Expedition	2	
Coſtümzeichner	1	
Rüſtkammeraufſeher	1	
Magazinaufſeher	2	
Magazindiener	2	
Garderobeaufſehergehülfen	2	
Garderobeaufſeherinnen im Schauſpielhauſe, im Magazine und über die weibliche Balletgarderobe	3	
Garderobiers	4	
Männergarderobeſchneider	4	
Frauengarderobeſchneider	3	
Garderobieren	2	
Garderobereinigung und Wäſche	2	
Garderobeträger	1	
Friſeur nebſt Gehülfen	5	
Aushülfsſchneider	20 — 30	
Ankleider bei großen Stücken	40	104 ⸗

Latus: 771 Perſ.

Transport: 771 Pers.

Hauspolizeiverwaltung und Hausdienst.

Inspection und polizeilicher Aufseher . . .	3	
Portiers, Personal für Heizung, Reinigung, das Bohnen- und Tapezierarbeiten	20	23 „

Feuersicherheitspersonal.

Spritzenmeister	3	
Feuerwächter	13	16 „
Statistenaufseher		1 „
(Militair- und Civilstatisten werden verwendet bis zum Betrage von 150.)		
Zettelträger		2 „
		813 Pers.

Hoftheater zu Dresden.

Der Ausgabeetat soll betragen . . . . 140,000 Thlr.

Der Einnahmeetat soll bestehen in einer Kasseneinnahme von 90,000 — 100,000 Thlr.

und in einem allerhöchsten Zuschuß von resp. 30,000 — 40,000 „

Summa: 120,000 — 140,000 Thlr.

Der etatsmäßige Zuschuß besteht nur in 30,000 Thlrn. Das Weitere, was gebraucht wird, ist außerordentlicher Zuschuß.

Königliche sächsische Kapelle.

Sie hat am Hofe, in der katholischen Kirche und im Hoftheater Dienste zu thun.

Die allerhöchste Subvention und der Ausgabeetat besteht in . . . . 40,000 Thlr.

Der Gesammtetat der Kapelle und des Hoftheaters beträgt nach Obigem 180,000 Thlr. = 315,000 Fl. im 24-Fl.-Fuß.

Die Besoldungen für das gesammte angestellte Theaterpersonal excl. der Kapelle sollen jährlich betragen gegen 100,000 Thlr., darunter

für das Kunstpersonal des Schauspiels und der Oper an 70,000 Thlr.

Die Ausgabe für Garderobe soll betragen .	10 — 12,000	Thlr.
Die für Decorationen	6 — 7,000	„
Die für Beleuchtung	8,000	„
und zwar 5300 Thlr. für Gas, 700 Thlr. fürs Beleuchtungspersonal und 2000 Thlr. für Oelbeleuchtung.		
Die Ausgabe endlich für Honorare an Dichter und Compositeurs	2,000	„

Das im Jahre 1841 am 2. Juli eröffnete neue Schauspielhaus kostete 400,000 Thlr., wozu die Stände 260,000 Thlr. und der König 140,000 Thlr. beigetragen haben.

Das Haus faßt gegen 2000 Personen. Die höchste Einnahme bei gewöhnlichen Preisen und aufgehobenem Abonnement beträgt gegen 800 Thlr., bei doppelt erhöhten Preisen, als zum Beispiel bei den Vorstellungen der Henriette Sontag gegen 1800 Thlr. Die Zahl der jährlichen Vorstellungen beläuft sich auf 370 — 375, wobei zu bemerken, daß im Sommer gleichzeitig im Hoftheater in der Stadt und im Linke'schen Bade (circa 30 Vorstellungen jährlich) gespielt wird.

Das angestellte Theaterpersonal besteht incl. der Eleven mit Ausschluß des Aushülfspersonals aus circa 240 Personen; darin sind begriffen: 55 Schauspieler, Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen, 50 Choristen und Choristinnen, 5 Solotänzer und Tänzerinnen, 32 Figuranten, Figurantinnen und Eleven.

Das angestellte Kapellpersonal besteht aus: 2 Kapellmeistern, 1 Correpetitor, 2 Concertmeistern, 59 Kammermusikern, 17 Aspiranten, 2 Kapelldienern, 1 Notisteninspector und 3 Notisten, zusammen aus 87 Personen.

Mit dem Hoftheater ist seit 1834 eine Pensionsanstalt für das Kunstpersonal des Hoftheaters verbunden worden. Der Fonds wird gebildet aus der reinen Einnahme zweier Vorstellungen, aus den Abzügen von den Gagen mit 2 Procent, von den Gastrollenhono-

raren mit 5 Procent und von den Gagen während des zu Gastrollen benutzten Urlaubs mit 5 Procent, aus den Strafgeldern und aus den Zinsen des Stammcapitals. Die königliche Kasse haftet auf den Fall, daß diese Quellen nicht ausreichen, für den vollen Betrag der Pensionen. Bis das Stammcapital die Höhe von 30,000 Thlrn. erreicht, muß die Hälfte des Einkommens zu dem Capital geschlagen werden. Nachher kann das Einkommen ganz für die Pensionen verwendet werden. Wer sechs Jahre gedient, kann sich beim Abgange das Pensionsrecht durch Fortbezahlung der Beiträge sichern. Ein Comité mit Zuziehung von Mitgliedern verwaltet den Fonds und leitet die Pensionsanstalt.

Hoftheater zu München.

Der allerhöchste Zuschuß zum Hoftheater	78,000 Fl. im 24=Fl.=Fuß
Die jährliche Gesammteinnahme . . .	140,000 — 150,000 Fl.
Der Einnahmeetat des Hoftheaters beträgt sonach	218,000 — 228,000 Fl.
Der allerhöchste Zuschuß sowie die Ausgabe für die Kapelle . . . . womit auch die Pensionen bestritten werden.	79,000 =
Der Gesammteinnahmeetat des königlichen Hoftheaters und der Kapelle . . .	297,000 — 307,000 Fl.
	= 169,714 — 175,428 Thlr.

Der besagten Summe des Einnahmeetats entspricht die Gesammtausgabe, indem der Etat streng eingehalten wird.

Die Gesammtsubvention für das Hoftheater und die Kapelle beträgt . . . . 157,000 Fl.

Die Besoldungen des Hoftheaters bestehen in circa 100,000 — 105,000 Fl.

Ein Chorsänger erhält	150 — 300 Fl.
Eine Chorsängerin	100 — 300 =
Ein Figurant	100 — 400 =

Eine Figurantin . . . . 150 — 400 Fl.
(Die Figuranten und Figurantinnen beziehen keine Fournituren wie in Berlin, sondern erhalten die Garderobe gestellt.)
Die Garderobe kostet circa . . . . 10 — 12,000 „
Die Decorationen . . . . 3 — 4,000 „
Die Beleuchtung mit Oel (Gasbeleuchtung ist nicht eingeführt) . . . . 9 — 10,000 „

Der Vorstellungen sind jährlich in der letztern Zeit 240 gewesen.

Das Schauspielhaus faßt 2500 Personen, ist sonach das größte in Deutschland.

Die höchste Einnahme bei aufgehobenem Abonnement und erhöhten Preisen beträgt circa 1800 Fl., die bei den gewöhnlichen circa 1400 Fl.

Das Schauspielhaus kostete 780,000 Fl., welches die Stadt zahlte.

Das gesammte angestellte Theaterpersonal besteht aus circa 260 Personen, mit Ausschluß des Aushülfspersonals. In dieser Zahl sind begriffen die Sänger und Sängerinnen mit 16 Personen, die Schauspieler und Schauspielerinnen mit 31, die Choristen und Choristinnen mit 48 (außerdem 10 Extrachoristen bei einzelnen Vorstellungen), die Solotänzer und Tänzerinnen mit 8, die Figuranten und Figurantinnen mit 26 Personen. (Außerdem 20 Eleven.)

Das Personal der königlichen Hofkapelle, welche am Hofe, in der Kirche und im Hoftheater Dienste zu thun hat, besteht in:

Intendanz	2 Personen.
Kapellmeister und Vocalmusik	26 „
Instrumentalmusik	80 „
Summa:	108 Personen.
Das bei den Oberstallmeisterstab angestellte Trompeter und Paukercorps besteht in	9 „
Summa:	117 Personen.

In der Regel sind bei einer Vorstellung beschäftigt 61 Mitglieder der Kapelle.

Das gesammte Theater- und Kapellpersonal besteht sonach mit Ausschluß des Aushülfspersonals aus 377 Personen.

Mit dem Hoftheater ist seit 1827 für alle Angehörigen desselben und seit 1833 für deren Witwen und Waisen eine Pensionsanstalt verbunden worden. Der Fonds derselben ist gebildet aus einem allerhöchsten Zuschusse von 50,000 Fl. im Jahre 1827 und aus einem anderweiten von 10,000 Fl. bei Begründung der Waisen und Witwenpensionsanstalt 1833, aus Abzügen mit 6 Procent von dem Theile der Gagen, mit welchem das Mitglied dem Verein beitritt und mit 5 Procent von der Besoldung während jedes nicht contractlichen Urlaubs, aus der beim Eintritt zu zahlenden Aufnahmstaxe, aus den Zinsen des Stammcapitals, aus dem Beitrage von 2 Procent von der Pension, aus dem Ertrage von zwei jährlichen Benefizen und endlich aus den Strafgeldern.

Die Intendanz zahlt, wenn die Pensionen die Kräfte des Fonds übersteigen, den Mehrbedarf.

Von den eingehenden Capitalzinsen müssen 2000 Fl. jährlich wenigstens capitalisirt werden, bis das Stammcapital die Höhe von 150,000 Fl. erreicht hat. Wer das Theater freiwillig verläßt, verliert sein Recht auf Pensionirung, sowie die gezahlten Beiträge. Wer vor dem Ablauf einer zehnjährigen Dienstzeit entlassen wird, erhält die entrichteten Beiträge zurück, verliert aber sein Recht auf Pensionirung. Nach zehnjähriger Dienstzeit kann ein Mitglied nicht mehr entlassen werden. Ein Comité mit Zuziehung von Mitgliedern beaufsichtigt die Anstalt und verwaltet den Fonds.

Hoftheater in Hannover.

Der Einnahmeetat für Theater und Kapelle soll betragen und zwar:

die Kasseneinnahme incl. des Abonnements circa	.	50,000 Thlr.
Der allerhöchste Zuschuß zum Theater	. . . .	50,000 "
" " " zur Kapelle	. . . .	23,000 "
	Summa:	123,000 Thlr.
		= 215,250 Fl. im 24-F.-Fluß.

Beträgt die Einnahme weniger als 50,000 Thlr., so wird das Fehlende allerhöchst zugeschossen.

Der Summe des Ausgabeetats entspricht der Einnahmeetat.

Das im Jahre 1852 eröffnete neue Haus kostete 620,000 Thlr. Es faßt höchstens 2000 Personen.

Die höchste Einnahme im Abonnement beträgt circa 400 Thlr., außer Abonnement circa 800 Thlr.

In der Regel werden jährlich und zwar in 10 Monaten 240 Vorstellungen gegeben.

Während der Monate Juli und August ist das Theater geschlossen.

Das angestellte Theater- und Kapellpersonal besteht mit Ausschluß des Aushülfspersonals in 248 Personen; darin sind begriffen: 21 Sänger und Schauspieler, 11 Sängerinnen und Schauspielerinnen, 5 Solotänzer und Tänzerinnen, 18 Figurantinnen, 30 Choristen, 24 Choristinnen und 71 Mitglieder der Kapelle.

Eine Pensionsanstalt ist nicht mit dem Theater verbunden; es ist jedoch seit 1825 ein Fonds gesammelt worden, aus welchem Pensionen verwilligt werden. Er ist gebildet worden aus den Einnahmen zweier Vorstellungen jährlich, den Strafgeldern, 5 Procent von den Gasthonoraren und den Zinsen des Fonds. Letzterer beläuft sich gegenwärtig auf 28,000 Thlr.

Hoftheater in Stuttgart.

Der Einnahmeetat für Theater und Kapelle soll circa betragen und zwar an Kasseneinnahme 55,000 Fl.
und an allerhöchstem Zuschuß 125,000 "
Summa: 180,000 Fl. im 24-Fl.-Fß. = 102,857 Thlr.

Der Summe des Einnahmeetats entspricht der des Ausgabeetats. Es betragen die Gesammtbesoldungen excl. der des Balletpersonals circa . . . . 147,000 Fl.

Das Ballet kostet . . . . 4,000 =

Garderobe circa . . . . 4,000 =

Decorationen und Maschinerie mit den Bezügen der Maschineriearbeiter . . . . 5,000 =

Beleuchtung (mit Gas) . . . . 6,800 =

Der Vorstellungen sind jährlich 180 — 186.

Während der Monate Juli und August wird das Theater in der Regel geschlossen.

Das Schauspielhaus faßt 2000 Personen.

Die höchste Einnahme bei aufgehobenem Abonnement und gewöhnlichen Preisen beträgt . . . . 1000 — 1100 Fl.

bei erhöhten Preisen circa . . . . . . 2000 =

Eine Durchschnittseinnahme circa . . . . 600 =

Das gesammte angestellte Theaterpersonal besteht mit Ausschluß des Aushülfspersonals aus circa 200 Personen. Darin sind begriffen die Sänger und Schauspieler mit 24, die Sängerinnen und Schauspielerinnen mit 16, der Singchor mit 42, die Kapelle mit 60 und das Ballet mit 17 Personen (1 Solotänzer, 1 Solotänzerin, 2 Figuranten, 13 Figurantinnen).

Hoftheater zu Karlsruhe.

Etat der Einnahme.

Allerhöchste Subvention zur Kapelle und zum Theater . . . . . . 100,000 Fl. im 24. Fl.=Fuß

Kasseneinnahme (sie betrug im frühern abgebrannten Hause 40,000 Fl., im neuen ist sie angeschlagen mit . . 50,000 =

Summa: 150,000 Fl. = 85,714 Thlr.

Die Subvention sieht einer bedeutenden Erhöhung, wie man sagt, mindestens auf 150,000 Fl. entgegen.

An Pensionen werden circa 20,000 Fl. gezahlt.

Das gesammte angestellte Theater und Orchesterpersonal beträgt, mit Ausschluß des Aushülfspersonals, circa 200 Personen. Hierin befinden sich: 14 Sänger und Sängerinnen, 23 Schauspieler und Schauspielerinnen, 40 Choristen und Choristinnen, 4 Tänzer und Tänzerinnen, 12 Figurantinnen und eine Kapelle von 53 Mitgliedern.

Das Hoftheater zu Darmstadt.

Unter dem Großherzog Ludwig I. belief sich der Ausgabeetat des Hoftheaters, das durch seine große Oper berühmt, an 250,000 Fl. im 24-Fl.-Fuß.

Aus dem zweiten Abschnitt ging hervor, daß das nach dem Tode des Großherzogs im Jahre 1830 neu organisirte Hoftheater einen Gesammtausgabeetat von 140,000 Fl. für Kapelle und Theater erhielt, und zwar für das Hoftheater von 100,000 Fl. und für die Kapelle von 40,000 Fl.

Der Zuschuß wurde auf 60,000 Fl. für das Theater und auf 40,000 Fl. für die Kapelle bestimmt, betrug also insgesammt 100,000 Fl., wobei die Einnahme mit 40,000 Fl. angenommen wurde, eine Summe, die für Darmstadt zu hoch sein dürfte. Wie oben gesagt, wurde das Theater nach 10 Monaten wieder aufgehoben.

Das hauptsächlich durch die Liberalität und Kunstliebe des gegenwärtigen Großherzogs, Ludwig III. wieder begründete Theater soll einen Gesammtausgabeetat für Theater und Kapelle haben von 130,000 — 133,000 Fl. = 76,000 Thlr., der durch einen Zuschuß von 100,000 Fl. und eine Kasseneinnahme von 30,000 — 33,000 Fl. gedeckt wird.

Die Kapelle soll kosten	40,000 Fl.
Die Garderobe circa	4,000 „
Decoration und Maschinerie circa	3,000 „
Die Beleuchtung circa	3,000 „
Der gesammte Besoldungsetat circa	75,000 „

Der Vorstellungen sind jährlich 116 — 120. In der Regel ist das Theater von Mitte März bis Anfang September geschlossen.

Das Opernhaus faßt 1900 — 2000 Personen.

Die höchste Einnahme bei aufgehobenem Abonnement beträgt 1000 Fl.

Das angestellte Theaterpersonal besteht mit Ausschluß des Aushülfspersonals circa aus 218 Personen. Darin sind begriffen: 12 Sänger, 5 Sängerinnen, 13 Schauspieler, 9 Schauspielerinnen, 32 Choristen, 29 Choristinnen, 5 Solotänzer und Tänzerinnen, 17 Figurantinnen, 6 Figuranten, 20 Tanzeleven.

Die Kapelle besteht aus 59 Mitgliedern.

Das Gesammtpersonal von Theater und Kapelle beträgt sonach 277 Personen.

Am 1. Januar 1852 ist eine Pensionsanstalt für die Angehörigen des Hoftheaters und der Kapelle, deren Anstellung sich auf Decrete oder Contracte gründet, errichtet worden. Der Fonds der Anstalt wird gebildet aus einem jährlichen allerhöchsten Zuschuß von 3000 Fl., aus Beiträgen der Mitglieder mit 4 Procent von ihren Gagen, aus dem Ertrage zweier Benefizvorstellungen und zweier Concerte, aus den Abzügen von den Gasthonoraren mit 5 Procent, aus den Zinsen des Stammcapitals und aus den Strafgeldern. Wenn ein Mitglied nach Ablauf von acht Dienstjahren kündigt, oder wenn ihm nach Ablauf von fünf Dienstjahren gekündigt wird, so kann es sich sein Pensionsrecht durch Fortzahlung der Beiträge sichern. Ein Comité mit Zuziehung von Mitgliedern des Theaters und der Kapelle beaufsichtigt die Pensionsanstalt.

Hoftheater zu Kassel.

Einnahme- und Ausgabeetat unter Kurfürst Wilhelm II.

Zuschuß aus der Staatskasse	36,000 Thlr.
" " " kurfürstlichen Schatulle	24,000 "
Kassaeinnahme	28,000 "
Summa:	88,000 Thlr.

Das Musikchor des Garderegiments wirkte im Theaterorchester mit; da solches aus der Theaterkasse nicht bezahlt wurde, ersparte letztere circa 10,000 Thlr. Demnach konnte der damalige Etat gegen 100,000 Thlr. betragen.

Gegenwärtiger Etat.

In der Civilliste ist das Hoftheater mit einer Ausgabe dotirt von	20,000 Thlr.
hierzu kommt ein allerhöchster Zuschuß von . . .	12,000 "
und die gegenwärtig verminderte Kasseneinnahme mit	20,000 "
und das Ersparniß durch Verwendung des Musikchors, wie oben, von	10,000 "
Summa:	62,000 Thlr.
	= 108,500 Fl.

Das gesammte angestellte Personal dürfte mit Ausschluß des oben besagten Musikcorps und des Aushülfspersonals höchstens 160 Personen betragen Darunter sind begriffen: 13 Schauspieler Sänger, und 9 Schauspielerinnen und Sängerinnen, 42 Choristen und Choristinnen, und 5 Tänzer und Tänzerinnen nebst Eleven.

Im Juni und Juli haben siebenwöchentliche Ferien statt.

Das Haus faßt gegen 1000 Personen.

Die höchste Einnahme beträgt bei gewöhnlichen Preisen 500 Thlr.

Mit dem Theater ist eine Pensionsanstalt verbunden.

Im Jahre 1845 ist eine Pensionsanstalt für sämmtliche An-

gehörige des Hoftheaters und der Kapelle, die ein Gehalt von 200 Fl. oder darüber beziehen, errichtet worden. Der Fonds ist aus dem Reinertrage von 2 Benefizen, dem Abzuge von 2 Procent von den Gagen, dem von 5 Procent von den Gasthonoraren und dem Gehalt der Mitglieder, die Gastrollen geben, aus den Strafgeldern und Zinsen des Stammcapitals gebildet. Wer acht Jahre gedient und sodann das Theater durch Aufkündigung von seiner Seite oder von der der Intendanz verläßt, kann sich seine Mitgliedschaft durch Fortzahlung des Beitrags sichern, darf aber keine ausländische Anstellung, welcher Art sie sei, annehmen. Falls der Fonds nicht hinreicht, wird ein allerhöchster Zuschuß von 1200 Fl. zur Ergänzung der Pensionen gezahlt. Das Comité ist aus Mitgliedern des Hoftheaters und der Kapelle gebildet.

Vereinigte Theater in Hamburg.

Seit 1849 sind das Stadttheater und das Thaliatheater unter einer Direction vereinigt.

Da das alte Schauspielhaus, das dem Director Schröder nebst allen Theaterinventarien eigenthümlich gehörte, sich nicht mehr als zweckmäßig und zu klein erwies, so wurde auf Actien ein neues Haus nach dem Entwurfe Schinkel's erbaut; der Bau begann im Mai 1826. Am 2. Mai 1827 wurde es eröffnet. Es faßt 2300 Personen.

Die Ennahme wurde 1846 (siehe „Morgenblatt", Nr. 79, vom 2. April 1846) auf 3100 Mark angenommen, das sind 1240 Thaler.

Der bis 1827 bestandene Abzug von 21 Procent, wovon 10 an die Kammer und 11 an Schröder oder dessen Erben für das Haus und die Inventarien gezahlt wurden und wobei die Inventarien nebst allen Vermehrungen dem Eigenthümer derselben verblieben, hörte mit genanntem Jahre auf, indem die damaligen Directoren, die Herren Herzfeld und Schmidt, die Concession und die Inventarien von den Schröder'schen Erben kauften

und die Stadt auf die Abgabe von 10 Procent verzichtete; durch den Wegfall dieses Abzugs wurde die Unternehmung vortheilhafter gestellt, sowie auch dadurch, daß die Inventarien mit ihren Zugängen den Directoren verblieben. Dessenungeachtet soll der Stand der Unternehmung im alten kleinen Hause vortheilhafter als im neuen großen gewesen sein, weil das letztere die Kosten der auf großen Fuß gestellten Oper und des damit verbundenen Theaterpomps, sowie auch die täglichen Kosten der Vorstellungen bedeutend steigerte.

Unter der Schmidt'schen Direction (Herzfeld war durch den Tod ausgeschieden) wurden und zwar in der letztern Zeit derselben sehr bedeutende Gagen gezahlt. So erhielten in der Oper: Wurda und die Sängerin Walker jedes 12,000, Reichel 10,000, Schäfer und die Halbreiter 6000, Leithner 7000 Mark; im Schauspiel: Lenz und Frau 4600, Emil Devrient und Frau 9000 Mark.

Hatte die jährliche Einnahme im alten Schröder'schen Hause 200,000 Mark betragen, so soll die im neuen Hause, für welches ein Miethzins von 20,000 Mark entrichtet wird, bis das Stadttheater mit dem Thaliatheater vereinigt wurde, sich auf 300,000 Mark belaufen haben, das sind 120,000 Thaler.

Das Thaliatheater ist nach dem Entwurf der Herren Meuron und Stammann in einer Zeit von sechs Monaten erbaut und den 9. November 1843 unter Direction des Herrn Maurice eröffnet worden. Es faßt 1800 — 1900 Personen und soll eine Einnahme von circa 1200 Mark = 480 Thaler gewähren. Nach dem Gewinn, den das Thaliatheater früher gebracht, will man die damalige Einnahme desselben auf 200,000 Mark = 80,000 Thaler schätzen, eine Summe, deren Richtigkeit dahingestellt bleibt.

Im Jahre 1849 wurden beide Theater unter der Direction der Herren Maurice und Wurda vereinigt, unter der sie noch gegenwärtig bestehen. Die jährliche Einnahme will man, ob mit Grund oder nicht, sei dahingestellt, gegen 500,000 Mark Cour. = 200,000 Thaler angeben. Hiernach dürften die vereinigten Theater in Hamburg in der Größe des Etats sich nach dem königlichen Theater zu Berlin, jedenfalls mit dem zu Dresden circa gleich stellen.

Die jährliche Zahl der Vorstellungen der vereinigten Theater in beiden Häusern beläuft sich auf 714.

Das gesammte angestellte Personal der vereinigten Theater besteht mit Ausschluß des Aushülfspersonals aus circa 300 Personen. Darin sind begriffen 39 Sänger und Schauspieler, 20 Sängerinnen und Schauspielerinnen, 25 Choristen, 22 Choristinnen, 2 Solotänzer, 2 Solotänzerinnen, 12 Figurantinnen, 65 Mitglieder des Orchesters.

Seit 1793 ist bereits mit dem Stadttheater vom Director Schröder eine Pensionsanstalt verbunden worden, die sonach die älteste der Art sein dürfte. Sie hat mehre Revisionen, die letzte im Jahre 1823, erlitten. Die Pensionen werden bestritten aus den Zinsen des Stammcapitals, das in keiner Weise angegriffen werden darf, aus Beiträgen der Mitglieder nach Verhältniß der Größe ihrer Gagen, und aus einem jährlichen Beitrage der Direction des Stadttheaters von 2000 Mark Cour. Wenn die Pensionskasse nicht im Stande ist, die Pensionen an mehre Mitglieder, die zugleich unfähig werden, zu zahlen, wird die Pension pro rata bezahlt. Wer zehn Jahre gedient und von der Direction entlassen wird, kann sich sein Pensionsrecht durch eine jährliche Zahlung von 3 Procent von seinem Gehalt sichern. Ein Comité aus der Direction und den Mitgliedern verwaltet und leitet die Pensionsanstalt.

Stadttheater zu Frankfurt am Main.

Dies Theater wurde bis zum Jahre 1839 für Rechnung einer Actiengesellschaft, welche aus den angesehensten, wohlhabendsten und kunstsinnigsten Einwohnern Frankfurts bestand, geführt; ein Comité aus ihrer Mitte führte die Oberdirection; das Theater wurde ohne Wahrnehmung eines pecuniären Interesses mit Liberalität geführt.

Die Einnahme bestand damals meistens in 110—112,000 Fl. im 24-Fl.-Fuß, stieg aber im Jahre 1838 bis auf 138,000 Fl.

Die Ausgabe überstieg in der Regel die Einnahme meistens um 10 — 12000 Fl., im Jahre 1838 aber um 26,000 Fl.

Die sämmtlichen Gagen betrugen circa . . .	90,000 Fl.
Die Garderobe circa	7 — 8,000 „
Die Decorationen circa	3 — 4,000 „
Die Beleuchtung circa	4,000 „

Im Jahre 1831 wurde Herrn v. Küstner die Direction des Theaters angetragen, worüber im zweiten Abschnitt das Nähere gesagt; seine Verhältnisse erlaubten ihm jedoch nicht die Annahme.

Im Jahre 1839 wurde die Führung des Theaters von der Actiengesellschaft den Herren Guhr, Malß und Meck für ihre eigene Rechnung übertragen. Nach mannichfachem Wechsel der Mitglieder dieser Direction und Unternehmung befindet sich die gegenwärtige in den Händen der Herren Meck, Julius Mühling und Hofmann, früher Unternehmer des ständischen Theaters zu Prag.

Seit die 1839 begonnene Unternehmung besteht, will man die Einnahme auf 140 — 150,000 Fl. = 85,714 Thlr. angeben und spricht von einem günstigen Bestand der Unternehmung.

Das Schauspielhaus faßt 13 — 1400 Personen.

Die höchste Einnahme ist circa 1150 Fl.

Eine Miethe für das Schauspielhaus, das der Stadt gehört, wird nicht bezahlt.

Die Zahl der jährlichen Vorstellungen beläuft sich gegen 340.

Das gesammte engagirte Theaterpersonal besteht mit Ausschluß des Aushülfspersonals in 182 Personen. Darin sind begriffen: 11 Sänger, 7 Sängerinnen, 10 Schauspieler, 9 Schauspielerinnen, 18 Choristen, 16 Choristinnen und 52 Mitglieder des Orchesters.

Die bereits 1807 begründete Pensionsanstalt unterlag im Jahre 1829 einer Revision. Zufolge derselben bestehen die Quellen der Anstalt aus den Zinsen des Capitalfonds, der nie angegriffen werden darf, dem reinen Ertrage von vier Benefizen, den Strafgeldern, den Beiträgen von Seiten der mit Contract angestellten Mitglieder des Theater- und Orchesterpersonals mit 1 Kreuzer

von jedem Gulden der Gage, einer Abgabe von 5 Procent des Ertrages der Benefizvorstellungen und von 1 Procent der Pensionen. Wer abgeht, sei es daß ihm gekündigt wird, oder daß er kündigt, verliert Pensionsrecht wie Beiträge. Der Administration und Theaterkasse liegt die Pensionsdeckung ob, wenn die angegebenen Quellen nicht ausreichen, zu welchem Behufe die erstere schon im Falle gewesen ist, gegen 5000 Fl. zu zahlen. Ein Ausschuß von Theater- und Orchestermitgliedern verwaltet den Fonds.

Das Stadttheater zu Leipzig.

Der Einnahme- und Ausgabeetat betrug unter der Küstner'schen Direction von 1817 — 28 68,000 Thlr., worin nach dem ersten Abschnitt die jährliche Durchschnittseinnahme bestand.

Unter der Direction Ringelhardt's vom Jahre 1832 — 44 stieg mit dem Beginn des Zollvereins und der Eisenbahnen die Bevölkerung Leipzigs fortdauernd bis beinahe auf das Doppelte, im Vergleich zur Zeit der Küstner'schen Unternehmung, und in gleichem Maße der Wohlstand Leipzigs. Nach dem frühern Betrage der Einnahme unter Küstner von 68,000 Thlr. und dem spätern der Einnahme unter Dr. Schmidt, wie solcher nachstehend angeführt wird, zu urtheilen, kann und will man die Einnahme unter Ringelhardt auf 70—75,000 Thlr. annehmen, um so mehr, als derselbe durch sehr erfolgreiche Novitäten und Gastspiele begünstigt wurde. Nach der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" vom 12. März 1847 betrug unter ihm der Ausgabeetat 54,000 Thlr. Aus alle diesem erklärt sich der glückliche Erfolg der mit Umsicht, Ordnung und Erfahrung geführten Ringelhardt'schen Unternehmung.

Nach zuverlässiger Angabe beträgt die jährliche Durchschnittseinnahme der ersten drei Jahre der Schmidt'schen Direction von 1844 — 47 circa 84,000 Thlr. In die spätern Jahre der Schmidt'schen Direction fällt die Revolution, welche allen Theatern

aller Länder höchst verderblich war, sonach keinen Maßstab zur Veranschlagung der Einnahme abgibt. Jetzt nach der Wiederherstellung der Ruhe und des Wohlstandes kann wohl die Einnahme auf 72,000 Thlr. = 126,000 Fl. im 24-Fl.-Fuß angenommen werden.

Das von Küstner gezahlte Concessionsgeld von 500 Thlrn. ist weggefallen, und der gleichfalls von ihm gezahlte Miethzins ist auf jedesmaliges Ansuchen bisjetzt erlassen worden.

Der Vorstellungen sind jährlich circa 260.

Das Schauspielhaus faßt höchstens 1350 Personen.

Die höchste Einnahme bei aufgehobenem Abonnement und freiem Eintritt mit gewöhnlichen Preisen beträgt . . . . 600 Thlr.
mit Meßpreisen . . . . 730 "
mit den höchsten Preisen . . . . 830 "

Das gesammte angestellte Theaterpersonal besteht mit Ausnahme des Aushülfspersonals aus circa 200 Personen. Darin sind begriffen: 17 Schauspieler und Sänger, 10 Schauspielerinnen und Sängerinnen, 32 Choristinnen, ein Corps de ballet von 1 Solotänzer, 2 Solotänzerinnen und 9 Tänzerinnen nebst 20 Eleven, und ein Orchester endlich von 40 Mitgliedern.

Mit dem Stadtheater ist eine Pensionsanstalt verbunden, welche unter Küstner's Direction begründet und über die im ersten Abschnitt das Nähere gesagt worden ist.

Hof- und Nationaltheater zu Manheim.

Nachdem das Theater früher wirklich Hoftheater gewesen, führt es gegenwärtig nur noch den Namen eines Hoftheaters; es wird verwaltet und geleitet durch einen Hofcommissar und ein Comité, aus angesehenen Bürgern Manheims zusammengesetzt.

Einnahmeetat.

Kasseneinnahme circa . . . . 48,000 Fl. im 24=Fl.=Fuß.

Die Größe der Einnahme ist nächst der Güte des Theaters nur dem Gemeinsinn der Einwohner und der Umgebung Manheims beizumessen, welche Heidelberg, Worms, Speier und andere Städte in sich faßt, die größtentheils durch Eisenbahnen oder Dampfschiffe mit Manheim verbunden sind.

Städtischer Zuschuß in bestimmter unveränderlicher Summa (woraus 15,000 Fl. zur Pensionskasse fließen) . . . . 31,500 =

Zuschuß vom Staat . . . . 8,000 =

Summa: 87,500 Fl. = 50,000 Thlr.

Auf dieser Einnahme ist der Ausgabeetat basirt; ergibt sich der möglichst strengen Einhaltung des Etats ungeachtet eine Mehrausgabe, so trägt sie die Stadt, nicht das Comité.

Das Schauspielhaus nebst den vollständigen Inventarien an Decorationen, Garderobe, Requisiten, Beleuchtung u. s. w. wird dem Theater miethfrei überlassen.

Das gesammte angestellte Theater= und Orchesterpersonal besteht mit Ausschluß des Aushülfspersonals aus circa 161 Personen. Darin sind begriffen: 7 Sänger, 5 Sängerinnen, 13 Schauspieler, 6 Schauspielerinnen, 28 Choristen und Choristinnen, 41 Orchestermitglieder.

Das Schauspielhaus faßt 1400 Personen.

Die höchste Einnahme beträgt mit Sonntagspreisen im Abonnement . . . . 600 Fl.

mit aufgehobenem Abonnement . . . . 900 =

mit Wochentagspreisen im Abonnement . . . . . . 400 =

mit aufgehobenem Abonnement . . . . 600 =

Die Stadt Manheim, die ihrer Einwohneranzahl (24,000

Einwohner) nach zu den kleinern gehört, bietet ein merkwürdiges, nicht genug zu rühmendes Beispiel Dessen dar, was ein Staat, eine Stadt, was Einwohner durch Gemeinsinn und Kunstsinn für ihr Theater zu thun im Stande sind; sie läßt in dieser Hinsicht größere Städte, wie Hamburg, Frankfurt am Main, Leipzig, hinter sich zurück. Man erwidert vielleicht, daß die Theater in größern Städten auch größere Mittel, namentlich größere Einnahmen hätten; diese größern Mittel werden jedoch durch die größern Ansprüche, welche daselbst namentlich an die Oper gemacht werden, mehr als aufgewogen.

Die Pensionsanstalt ist 1824 begründet worden. Die Quellen derselben bestehen in 5000 Fl., welche die Stadt zahlt, aus dem Reinertrage zweier Benefizvorstellungen und eines Concerts, sowie der auswärts durch das Theater- und Orchesterpersonal zu gebenden Vorstellungen, in Abzügen von den Gagen mit 2 Procent der Schauspieler, Sänger, Musiker u. s. w., in einer Abgabe mit 5 Procent von den Benefizen und Gasthonoraren und in den Strafgeldern. Die Einnahme aus diesen Quellen reicht zur Deckung der Pensionen aus; ein Stammcapital ist nicht vorhanden. Wer kündigt und abgeht, verliert Pensionsrecht und Beiträge; Der, welchem gekündigt wird, erhält bei seinem Abgange respective zwei Drittheile oder die Hälfte der Beiträge zurück. Wenn einem Mitglied der Pensionsanstalt gekündigt wird, so kann es sich durch Fortzahlung seiner Beiträge das Pensionsrecht sichern. Ein Comité verwaltet den Pensionsfonds.

Theater zu Neapel und Stockholm.

Vorstehenden statistischen Angaben, welche die pariser und die größern deutschen Theater betreffen, werden noch folgende über das Theater S.-Carlo in Neapel und das königliche Theater in Stockholm hinzugefügt; das Theater S.-Carlo wird nächst der Scala in Mailand als das größte aller Theater betrachtet; es faßt noch

einmal soviel Personen als das der großen Oper in Paris; in dieser Hinsicht bietet es ein besonderes Interesse, seine finanziellen Verhältnisse kennen zu lernen.

Was das königliche Theater in Stockholm betrifft, so hat es eine so eigene, von allen übrigen abweichende Organisation, daß eine Mittheilung derselben hier gleichfalls von Interesse ist.

Das Theater S.-Carlo.

Es hat, wie die große Oper in Paris, nur Oper und Ballet und war bis 1848, wo die Revolution ausbrach, wie die meisten Theater Italiens, in den Händen eines Impressars (Unternehmers), der es gegen eine Subvention für seine Rechnung verwaltete. Der Impressar war der bekannte Barbaja; er erhielt eine Subvention von 55,000 Ducati (à 1⅓ Thlr.) = 73,333⅓ Thlr.

Sein Ausgabeetat soll 277,000 Ducati oder 369,333⅓ Thlr. betragen haben, welcher allerdings der größte nach dem der pariser großen Oper wäre. Nach einer zuverlässigen Nachricht, die von dem damaligen königlichen Intendanten, der das Theater beaufsichtigte, herrührt, hatte Barbaja nicht nur keinen Gewinn, sondern mußte bald mehr bald weniger zuschießen. Dies scheute er deshalb nicht, weil er mehre große Theater Italiens, wie auch das Kärthnerthortheater in Wien gepachtet hatte, weil er ferner auch die Hazardspielbank gepachtet und endlich weil er darin eine Ehre setzte, die ersten und berühmtesten Gesang- und Tanzkünstler zu engagiren, die er nach Belieben bald dem einen, bald dem andern Theater zutheilte.

Als Barbaja 1848 abtrat, wurde ein neuer Pachter gesucht; es fand sich jedoch keiner, der mit der bisherigen Subvention von 55,000 Ducati oder 73,333⅓ Thaler das Theater übernehmen wollte und der nicht mindestens 100,000 Ducati = 133,333⅓ Thaler foderte. Der Staat, der dies nicht geben wollte, verwaltet es jetzt für seine Rechnung. Kommt man bei der benannten Subvention aus, so ist es nur dem beizumessen, daß das Theater von

seiner frühern Größe sehr herabgesunken ist und keine Künstler von erstem europäischen Rufe mehr besitzt. Als ich es im September 1851 sah, fand ich Oper und Ballet sehr mittelmäßig, und nicht mit der Oper und dem Ballet, was ich 1842 in S.-Carlo sah, oder mit der Oper und dem Ballet in Berlin im mindesten zu vergleichen. Dies ist nicht blos meine Meinung, sondern die Aller, welche entweder das frühere Theater S.-Carlo oder das berliner kennen.

Das Theater S.-Carlo hat 180 Logen; das Parterre nimmt 1000 Personen auf, so daß das Theater 4000 Personen faßt, ja bei Anwesenheit der Kaiserin von Rußland faßte es vor mehren Jahren 5000 Personen. Die Bühne ist im Proscenium 53 rheinische Fuß breit und 104 Fuß tief (das berliner Opernhaus nur 43 Fuß 6 Zoll breit und 82 Fuß tief).

Das Haus war 1851 mit Oel, noch nicht mit Gas beleuchtet.

Das Theater Scala in Mailand erhält vom Staate eine Subvention von 100,000 östreichischen Lires oder Zwanziger; das Theater in Verona 60,000 Lires und das Theater Pergola in Florenz 50,000 Paoli.

Das königliche Theater zu Stockholm.

Der König gibt demselben eine Subvention von 30,000 Thlr.

Sämmtliche Mitglieder des Administrationspersonals, die Intendantur mit eingeschlossen, sowie die Mitglieder des Kunstpersonals (mit Ausschluß derer, welche unter 200 Thlr. Gage ziehen) sind Actionäre, tragen den Verlust und ziehen den Gewinn; der letztere tritt selten, und, wenn es der Fall, in geringem Maß ein; tritt ein Verlust ein, so wird er nach Verhältniß der Gagen berechnet und vertheilt. Beträgt er mehr als 10 Procent, so trägt der König den weitern Schaden.

Uebersicht
der im sechsten Abschnitt aufgeführten Etats der nachstehenden Theater.

1. Die Theater zu Paris, welche subventionirt sind.				
1) Etat der großen Oper	1,800,000	Frcs.	= 480,000	Thlr.
2) = der Comédie française	981,000	=	= 261,600	=
3) = der Opéra comique	1,090,000	=	= 290,666	=
4) = des Odéon . . .	238,000	=	= 63,466	=
5) = des italienischen Theaters	460,000	=	= 122,666	=
2. Kaiserliche königliche Hoftheater zu Wien.				
1) Burgtheater 2) Kärnthnerthortheater	635,000	Fl. Conv.	= 423,333 1/3	=
3. Königliche Schauspiele zu Berlin . . .	612,500	Fl. im 24=Fl.=Fß.	= 350,000	=
4. Hoftheater zu Dresden	315,000	= =	= 180,000	=
5. = = München	307,000	= =	= 175,428	=
6. = = Hannover	215,250	= =	= 123,000	=
7. = = Stuttgart	180,000	= =	= 102,857	=
8. = = Karlsruhe	150,000	= =	= 85,714	=
9. = = Darmstadt	133,000	= =	= 76,000	=
10. = = Kassel .	108,500	= =	= 62,000	=
11. Vereinigte Theater in Hamburg . . .	500,000	Mark Cour.	= 200,000	=
12. Stadttheater von Frankfurt am Main . .	150,000	Fl. im 24=Fl.=Fß.	= 85,714	=
13. Stadttheater v. Leipzig	126,000	= =	= 72,000	=
14. Nationaltheater zu Manheim . . .	87,500	= =	= 50,000	=
15. das Theater zu S.=Carlo in Neapel .	277,000	Ducati	= 369,333 1/3	=

Aus vorstehenden Summen der Etats und Subventionen ergibt sich Folgendes:

1. Der größte Theateretat ist der der großen Oper in Paris, umsomehr, als dies Theater nur ernste Oper nebst Ballet stellt.

2. Ebenso erhält diese große Oper in 680,000 Frcs. oder 181,333⅓ Thlrn. die größte Subvention, insofern als letztere nur für die Stellung der ernsten Oper nebst Ballet und außer dieser Subvention noch eine von 240,000 Frcs. für die davon getrennte komische Oper (Opéra comique), sowie desgleichen eine von 240,000 Frcs. für das recitirende Schauspiel (Théâtre française) gezahlt wird.

Die Gesammtsubvention für ernste und komische Oper, Ballet und Schauspiel in Paris, als die drei Gattungen, welche die kaiserlichen Theater in Wien, Burgtheater und Kärnthnerthortheater, sowie die königlichen Schauspiele zu Berlin stellen, beträgt sonach 1,160,000 Frcs. oder 309,333⅓ Thlr. Dagegen erhalten die besagten kaiserlichen Theater nur 166,000⅔, und die königlichen Schauspiele zu Berlin nur 140,000 Thlr. Subvention, also eine bedeutend geringere als die besagten drei pariser Theater.

3. Bei der pariser großen Oper betragen die Gesammtbesoldungen circa ⅗ des Ausgabeetats, wonach ⅖ für die sächlichen Ausgaben verbleiben; bei den königlichen Schauspielen zu Berlin betragen die Gesammtbesoldungen circa ⅝ der Ausgaben, wonach ⅜ für die sächlichen Ausgaben verbleiben. Bei beiden Theatern betragen sonach die persönlichen Ausgaben die größere Hälfte. Dies dürfte auch als richtiges und festzuhaltendes Verhältniß zwischen den persönlichen und sächlichen Ausgaben sein.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Berichtigungen.

Seite 94	Zeile 5	von oben statt Hinweisung lies Einweisung
» 100	» 7	von oben fällt nach dem Worte Ausgaben das Bindezeichen weg
» 101	» 5	von unten statt überall gefüllt wird lies sehr allgemein wird
» 140	» 7	von oben statt feie lies freie
» 149	» 1	von unten setze nach den Worten durch ihn ein Komma
» 150	» 2	von oben statt wodurch lies wurde, und streiche Z. 4 das Wort wurde; ferner Z. 10 von unten statt geleistet lies gegeben
» 153	» 2	von oben statt Ottavi lies Ottavio
» 160	» 4	von oben statt von lies in
» 168	» 21	von oben statt andern lies vordern
» 187	» 4	von oben statt Feine lies Eine
» 206	» 8	von unten statt brachten lies brachte
» 267	» 4	von oben statt Starinsky lies Stavinsky
» 285	» 5	von unten statt Motivirung lies Mitwirkung
» 286	» 4	von unten statt der lies die

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.